INÁ CAMARGO COSTA

A HORA DO TEATRO ÉPICO NO BRASIL

graal

©Iná Camargo Costa
Coordenação: Editorial: Maria Elisa Cevasco
Edição de Texto: Thaís N. de Camargo
Capa: Ana Basaglia

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)
Costa, Iná Camargo
A hora do teatro épico no Brasil/Iná Camargo Costa.
Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
ISBN 85-219-0195-X
1. Teatro brasileiro — História e crítica
2. Teatro brasileiro (Comédia) — História e crítica
I. Título

96-0996 CDD-792.0981

Índices para catálogo sistemático
1. Brasil: Teatro não-formal: Artes da representação:
História e crítica 792.0981

EDITORA PAZ E TERRA S.A.
Rua do Triunfo, 177
01212 — São Paulo — SP
Tel.: (011) 223-6522
Rua Dias Ferreira n.º 417 — Loja Parte
22431-050 — Rio de Janeiro-RJ
Tel.: (021) 259-8946

1996
Impresso no Brasil / *Printed in Brazil*

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não teria sido possível sem a contribuição de inúmeras pessoas, dentre as quais quero destacar as seguintes, com os meus agradecimentos:

Otília Arantes, pela acolhida fraternal e dedicada, e pela *orientação permanente*; Paulo e Pedro, pelo constante apoio.

Davi Arrigucci Jr. e Luiz Fernando B. Franklin de Mattos. Além deles, também os professores Roberto Schwarz, Modesto Carone e Ismail Xavier.

Os colegas do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, da FFLCH-USP, pelo estímulo e apoio.

Celso Favaretto, Cleide L. Andrade, Iraci D. Poleti e Marília P. Spósito.

Os colegas do Departamento de Filosofia, campus de Marília da UNESP.

Os companheiros dos grupos Boca de Cena e Cenas de Rua, pelas viagens teatrais.

Fernando e Hermínia, pelos trabalhos de digitação e impressão do texto original.

Para
Dileta, Vera,
Alexandre e Kauê,
co-autores do roteiro.

SUMÁRIO

Prefácio 11

1. Rumo a um teatro não-dramático 17
2. Na hora do teatro épico 57
3. A força de inércia do teatro épico 101
4. Adeus às armas 129

Notas 189

Bibliografia 215

Índice Onomástico 225

UMA EVOLUÇÃO DE FORMAS E SEU DEPOIMENTO HISTÓRICO

Roberto Schwarz

Como a professora Iná polemiza em várias frentes, para não dizer em todas, o leitor corre o risco de não notar que está diante de um livro de concepção refinada e incomum. Resumindo ao máximo o seu argumento, digamos que se trata de estudar o capítulo brasileiro da história do teatro épico moderno, o qual de força produtiva passou, num segundo tempo, a artigo de consumo. O olho para mudanças desse tipo, em que as intenções dão no seu contrário, caracteriza o espírito desabusado da Autora.

Observe-se que a idéia do livro pode parecer forçada. O teatro épico do título, com a sua órbita planetária e um episódio brasileiro, mais a ressonância subversiva, não será uma assombração? Ele não estaria funcionando como um fantasma transatlântico, parente aliás do outro, que rondava a Europa e ocasionalmente se encarnava?

Com a queda do muro em Berlim, quando as contradições do capital saíram de moda, a ala dos ressabiados se dividiu: para os desiludidos da revolução, a dinâmica interna de classes perdia o peso; já para os cansados do antiimperialismo, era o nexo global que deixava de contar, a culpa do atraso devendo se explicar e atribuir dentro do país. Uns e outros concordavam em esquecer o vínculo problemático entre os dois âmbitos, ou seja, coincidiam na liquidação da dialética.

Nesta linha, voltando à crítica literária, por que não ficar na crônica empírica e local do que realizaram o Teatro de Arena, o

CPC, o grupo Opinião e o Oficina, o mais das vezes com verve e, salvo para o último, sem grande pretensão de arte? E uma vez que o assunto tangível era este, a referência a um processo de transformações mundiais, que além do mais deu em nada, teria mesmo cabimento? Por outro lado, se o interesse estava na irradiação das posições de Brecht, por que não estudar singelamente e caso a caso a recepção de sua obra no Brasil, que não se limitou àquele momento, nem compõe um todo unificado?

A encenação de *Eles não usam black-tie*, em 1958, cujo êxito inesperado abria um período, forma o ponto de partida do livro. Em seqüência rápida e encadeada, São Paulo e Rio veriam mudar os assuntos, a dramaturgia, a platéia, a forma da empresa teatral e a própria ligação da cultura com a hegemonia de classe. Pela primeira vez no teatro brasileiro a greve operária e as suas questões políticas e morais figuravam no centro de uma peça. No ambiente jovem do Arena, próximo aindas das lutas estudantis, o novo tema refletia a subida do movimento popular, que modificava o debate cultural ao lhe levar as suas preocupações. Por seu lado, o público que manteve o espetáculo em cartaz durante mais de um ano também era diferente, anunciando a radicalização da próxima fase: uma platéia mais moça, politizada e informal, com birra das elites e ligada às reivindicações sociais de que o teatro anterior não se ocupava.

As conseqüências da matéria operária para a forma dramática são uma especialidade de Iná, que as estuda com precisão notável. Com efeito, a convenção do drama burguês, para a qual o diálogo entre indivíduos é o fundamento último da realidade, exclui do teatro as dimensões decisivas da vida moderna, que são de massa. A solução encontrada por Guarnieri na sua peça ilustra bem o problema. Em cena, vemos os conflitos individuais dos operários, ao passo que a greve, que é o centro de tudo, tem presença apenas indireta, através de comentários e discussões. Noutras palavras, o principal está fora do palco, e deve a existência a procedimentos com fundo *narrativo* (por oposição a *dialógico*), que do ponto de vista da regra do gênero são outros tantos defeitos. A não ser naturalmente que o gênero é que esteja superado. Seja como for, a crítica na época notou e apontou o deslize, identificado como baixa da tensão literária. Assim, a ordem do dia passava a incluir a contradição entre a forma dramática pura e, do outro lado, as novas realidades sociais e as técnicas necessárias à exposição teatral destas.

Firmada a perspectiva, a reorientação da dramaturgia foi rápida. Contrastando com a concepção otimista de Guarnieri, A *Revolução na América do Sul*, de Boal, descobria para a cena a figura do trabalhador caricatamente inerme, sem qualidade dramática alguma, vítima despreparada da contra-revolução em marcha: o achado crítico era este mesmo. Pouco depois, já que a intenção era pedagógica, Vianinha dava outro passo e inventava um modo cênico, aliás muito engraçado, de explicar o conceito de mais-valia. Nesta altura a convenção dramática burguesa estava aposentada, os destinatários do espetáculo passavam a ser estudantes e populares, bem diferentes do público pagante das salas convencionais, e os próprios atores, mobilizados para as tarefas do agit-prop, vulgo CPC, haviam-se reconvertido a uma espécie de amadorismo engajado. A transformação não podia ser mais completa.

Como assinala Iná, a pressão das novas realidades econômicas e operárias sobre a convenção do drama burguês não fazia do Brasil um caso à parte. Do Naturalismo em diante, a evolução do teatro europeu pode ser vista em termos dela. Mas é fato que Guarnieri, muito jovem, de esquerda e pouco afinado com o vanguardismo artístico, descobriu por conta própria alguns passos daquele percurso clássico. A convergência entre a luta de classes, a crítica à norma canônica do drama e a elaboração de formas de teatro narrativo estava sendo reinventada localmente, bem engrenada com as condições culturais e políticas do momento. É claro que em seguida o *corpus* das experiências e teorias européias a respeito seria assimilado com avidez, mas rebatido nestas condições, que tornavam francamente produtiva a sua entrada.

Por outro lado, sabe-se que o questionamento da norma dramática na Europa havia corrido paralelo à crise da ordem burguesa ela própria, assim como o surgimento do teatro épico viera de par com as novas realidades populares e as perspectivas de revolução social. Nestas circunstâncias, o direito histórico das formas literárias e a luta entre elas participavam do caráter decisivo dos tempos, e não se esgotavam no campo da arte. A paixão despertada pelo teatro e pelas teorias de Brecht sempre teve a ver com este estatuto híbrido, como recordam os seus admiradores. Na década de 1950, contudo, sobretudo vista de hoje, parte desta aura possivelmente já fosse ideologia. Dito isto, salta aos olhos que a norma do drama burguês no Brasil não vinha sustentada por uma tradi-

ção de bons escritores, nem codificava as convicções efetivas de nossa elite, para a qual o individualismo burguês era no máximo uma angústia prestigiosa, bem distante dos funcionamentos locais. Assim, o nosso teatro épico surgia com autenticidade, ligado ao ascenso da luta popular, mas não se contrapunha a nada de artistica ou ideologicamente forte. O Teatro Brasileiro de Comédia, que no caso funcionou como bastião da cena burguesa, era ele mesmo uma inovação recente, criada pelo desejo paulistano de mudança e atualização. Talvez se prenda a esta falta de adversário enraizado a qualidade literária em fim de contas modesta das peças nascidas de um movimento tão vivo, que deu encenações tão brilhantes. Há bastante que aprender sobre nós mesmos com a feição meio inventiva e meio rala tomada pelo teatro épico nestas bandas, feição ligada à diferença das sociedades e das ocasiões históricas. É um assunto apontado por Iná, que merece mais exploração.

Noutras palavras, estamos diante da construção de nossa pré-história recente, buscada na sua complicação e através do teatro. Trata-se de estudar as ligações internas entre o acirramento social que levaria a 64, os novos assuntos, esperanças e belezas que lhe correspondiam, as contradições formais engendradas, as grandes defasagens internacionais, o tipo de dominação de classe e de hegemonia cultural, a presença conhecida mas pouco analisada do stalinismo etc. De outro ângulo, digamos que Iná compôs um objeto complexo, na melhor tradição da dialética materialista: as questões de arte (como as demais) são objetivas, transcendem o indivíduo, e o encadeamento em formação é uma força produtiva, que encontraria os seus limites internos se antes disso não topasse com a força bruta. A diversidade e precisão dos conhecimentos da Autora é tão considerável quanto discreta. Sempre ágil e minimalista, a prosa vai por exemplo da análise engenhosa das seqüências dramáticas à notícia pormenorizada sobre a repressão ao teatro épico na Alemanha, URSS, França, Itália, Estados Unidos e Uruguai, ou à discussão do que seria um socialista para um stalinista no Brasil dos anos 30, questão filológica sem a qual alguma coisa do teatro de Oswald passaria em branco. Por nosso resumo o leitor terá notado que a opacidade da Teoria Literária atual não comparece no livro, que na boa tradição dos estudos dialéticos prefere, sempre que possível, entender as matérias em termos de relações históricas e sociais. Neste sentido espero não errar achando que se trata de um convite, pelo exemplo, ao uso efetivo da

inteligência, à multiplicação das observações, à pesquisa de ligações reais e ironias objetivas, aos raciocínios longos e complexos, em suma, à reflexão literária de nível.

Com o golpe de estado de 1964, a trajetória que acompanhamos ficou interrompida. Como era inevitável, o teatro em parte reagiu, em parte se ajustou, e em parte se ajustou reagindo. Estas marchas e contramarchas, brilhantemente analisadas, já vão formando o nosso chão de hoje. Havia começado o segundo tempo do ciclo e do livro, em que o teatro épico passava de força produtiva a artigo de consumo. Um aspecto marcante desta evolução foi a unanimidade, com algo de exorcismo, que se formou contra o CPC. Deixando de lado a direita, que não tinha mesmo por que gostar de um trabalho de esquerda, houve o arrependimento dos próprios cepecistas, que acompanharam com autocrítica e tudo o recuo do Partido Comunista, o qual nunca apreciara a arte moderna e agora procurava se distanciar da subversão. Houve também a militância concretista, que sublinhava a diferença entre a sua inovação "rigorosa" (?) e o populismo regressivo dos poetas do *Violão de Rua*. Quanto a isto, a ousadia da experimentação formal que Iná identifica no teatro cepecista lança uma luz surpreendente sobre o debate, e seria bem interessante que um espírito desprevenido da nova geração o examinasse de mais perto. E houve enfim a inesperada reação da intelectualidade que viria a ser do PT e que, parte por anticomunismo, parte por catolicismo, parte por ouvir os concretistas e parte por uma espécie de purismo melindroso no trato da cultura popular fez do CPC e de suas iniciativas a encarnação mesma do espírito de Stalin(!). Não sendo sócia de nenhum destes partidos, e tendo a clara opinião de uma trotskista esclarecida a seu respeito, a Autora vai encontrando as expressões certeiras de que precisa para caracterizar o recuo geral. Talvez seja o caso de saudar em sua escrita pouco dada à conciliação a entrada em cena deste ponto de vista especial, polêmico e clarividente onde outros se calam, e dotado naturalmente de parcialidades pronunciadas (às vezes cabeçudas, acredito eu, como na cegueira para a posição à parte de Décio de Almeida Prado).

Ao descrever e analisar a evolução teatral neste segundo período, postas de lado as intenções e fixada a atenção nas mudanças técnicas objetivas, Iná faz ver encadeamentos meio invonlutários que dão frio na espinha e mostram o que pode a crítica literária como explicação e comentário da realidade.

A insatisfação dos intelectuais com a trivialidade do teatro capitalista de larga escala encontra a sua expressão no ascenso dos "teatros íntimos", nos de repertório e também no setor avançado do movimento amador. Entretanto, tais teatros não compreendem que é a base capitalista do teatro burguês a causa dessa trivialidade.

Workers Theatre Movement, 1932

Sistematicamente, passo a passo, com uma perseverança encarniçada e uma sede de vingança sem paralelo, os vencedores apagam todos os rastros do grande movimento.

Trotsky, 1905

1.

RUMO A UM TEATRO NÃO-DRAMÁTICO

A vida é de certa forma não-dramática. Ela não conhece sim ou não, branco ou preto, tudo ou nada.

Brecht, *Die Judith von Shimoda,*

I

O ciclo inaugurado na cena nacional pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) parecia ter-se esgotado na segunda metade dos anos 50. Não porque os parâmetros da moderna administração mercadológica da cultura se tivessem revelado inadequados ao Brasil, mas por seu próprio desenvolvimento contraditório. O que se observa naquele final de década são aspectos bastante diversificados de um mercado em expansão, com todas as características da concorrência acirrada na disputa por um público também em expansão. Mas alguma coisa do modelo empresarial do TBC já não tinha mais condições de sobreviver: o elenco estável administrado como empresa agora mostrava-se economicamente inviável devido a seus custos proibitivos e, portanto, um luxo ou um privilégio que precisava ser eliminado o mais rapidamente possível.

Criado em 1953, o Teatro de Arena de São Paulo no início se pensou apenas como uma versão pobre e brasileira do TBC, que era "italiano", americanófilo etc. Isto porque, se o grupo aos poucos foi elaborando uma crítica àquilo que posteriormente ficou conhecido como "modelo TBC" (de repertório a métodos de produção e encenação de peças), ao menos em um ponto o Arena daria continuidade às conquistas do TBC a qualquer custo: a manutenção de um elenco estável.

Submetido como as demais companhias teatrais às implacáveis leis do mercado, o Teatro de Arena ao longo dos anos 50 ia levando a sua vidinha em meio a altos e baixos, erros e acertos de repertório e, sobretudo, às voltas com a penúria econômica também decorrente daquela opção pelo elenco estável: seus componentes sabiam que se, do ponto de vista daquelas referidas leis, essa opção é irracional, do ponto de vista dos trabalhadores (elenco) e do desenvolvimento do próprio trabalho teatral (e técnico), ela constitui um avanço (moderno) que precisa ser defendido contra quaisquer evidências em contrário.

Mas no início do ano de 1958 parece que as evidências em contrário haviam levado o grupo ao fim da linha: as contas indicavam que a única decisão "racional" seria fechar as portas da companhia. Passemos a palavra a um dos participantes dessa crise:

> quando o Arena entrou naquela fase ruim, naquela crise, que parecia que o barco ia afundar mesmo, o Zé Renato resolveu como canto de cisne mesmo montar o *Eles não usam black-tie*. Ele dizia: "Vamos fazer o *Black-tie*, porque já que vai acabar mesmo, vamos acabar com uma peça nacional. Podemos fazer um espetáculo razoável." [...] E a primeira semana foi aquele estalo, o pessoal se entendeu, houve uma inter-relação danada entre os atores, e todos passaram a confiar no espetáculo e na peça. Agora, a reação do público foi surpreendente. A gente não esperava, não. Ninguém esperava. Foi um negócio bonito, magnífico. Não digo isso só de um lado pessoal, por ter participado[1].

O interesse do depoimento de Guarnieri sobre as condições em que foi montada a sua peça de estréia — de importância reconhecida por unanimidade entre historiadores e críticos do teatro brasileiro — está na absoluta franqueza com que é exposta a ausência de qualquer caráter programático ao fato. Muito ao contrário, estamos exatamente diante da total falta de perspectivas. Sem ir tão longe quanto às circunstâncias em que se decidiu por *Black-tie*, o próprio José Renato, também diretor do espetáculo, confirma o depoimento do seu autor, além de se referir às condições de preparação desse "canto de cisne" e às dúvidas que ainda pairavam no ar algumas semanas depois da estréia:

> Montamos essa peça em um mês aproximadamente. Ensaiávamos em minha casa, no Arena. Então, ela estreou e na primeira semana

> foi mais ou menos. A gente não tinha certeza do que estava acontecendo. [...] E o resultado ficou se arrastando em banho-maria pelo menos durante três semanas. O espetáculo esteve assim, sem se definir quanto ao agrado do público. A partir da quarta semana começou a lotar. E, aí, subiu espetacularmente e não parou mais. Foi impressionante a afluência de público no teatro que nós tivemos nessa ocasião[2].

Bons tempos aqueles em que um elenco estável e dispondo de espaço próprio, mesmo tendo-se por economicamente inviável, podia ainda dar-se ao luxo de apresentar um espetáculo durante três ou quatro semanas à espera da reação do público. Hoje, mesmo os grupos que conseguem um espaço (normalmente propriedade do Estado, pois o aluguel das salas privadas não é para qualquer um) dificilmente o fazem por tanto tempo e, assim, quantas *black-ties* não terão tido sua carreira interrompida por não terem passado pelo crucial "teste de público"?

Quanto ao canto de cisne do Teatro de Arena, graças à *surpreendente* resposta do público (e também da crítica), ele acabou se transformando em vôo de fênix. O Arena saiu completamente renovado daquela crise e em sua renovação mudou também a história do teatro brasileiro. Estreando no dia 22 de fevereiro de 1958, só em São Paulo o espetáculo *Eles não usam black-tie* ficou mais de um ano em cartaz e, segundo a crítica e o próprio pessoal do Arena, abriu as portas do teatro brasileiro ao dramaturgo nacional. Em pouco tempo, quase todas as companhias então existentes estavam empenhadas em revelar novos dramaturgos brasileiros à praça.

Eles não usam black-tie, entretanto, é um pouco mais do que uma simples peça de autor nacional, até porque nem é toda a verdade a afirmação de que ela abriu as portas do teatro etc. Como lembra Cláudia de Arruda Campos[3], para não falar em Jorge Andrade, lançado anos antes por Maria Della Costa com *A moratória*, outros textos de autores brasileiros eram montados com alguma regularidade em nossos palcos. A novidade era que *Black-tie* introduzia uma importante mudança de foco em nossa dramaturgia: pela primeira vez o proletariado como classe assume a condição de protagonista de um espetáculo. O fato é referido no local citado, mas num país como o nosso não é de estranhar que não se dê o devido destaque a essa característica fundamental da peça. Para não ir muito longe, vejamos como Décio de Almeida Prado

muitos anos depois avalia o peso dessa peça em seu balanço geral do teatro moderno no Brasil: "O sucesso de *Eles não usam black-tie*, sucesso completo, maciço, de imprensa e de bilheteria, restaurou a crença no valor, inclusive comercial, das peças nacionais, com o Arena marchando à frente dos acontecimentos"[4]. É mais ou menos essa também a avaliação de Augusto Boal[5], que, embora não deixe de registrar o feito político do dramaturgo, não lhe deu ênfase.

Aqui interessa destacar o aspecto político, central, dessa peça à luz da história da dramaturgia que ela pressupõe. A escolha programática dos que não usam *black-tie* por Guarnieri[6] para assunto, na situação imaginada (diante de uma greve e, portanto, ativamente às voltas com a luta de classes), colocou-o diante do maior problema da dramaturgia do século XX: o dos instrumentos teatrais com que trabalhar. Sem nos esquecermos de que se trata de um jovem estreante escrevendo sua peça numa longínqua periferia, não podemos fazer de conta que o seu problema é absolutamente original. A história do teatro europeu, desde que surgiram os dramaturgos naturalistas e pelo menos até o início dos anos 30 deste século, desenvolveu-se em torno desse mesmo problema. Depois que a forma do drama burguês entrou em crise[7], foram justamente os dramaturgos inspirados, como Guarnieri, nos problemas e lutas dos que não usam *black-tie* os maiores interessados na experimentação e desenvolvimento de um repertório técnico apto a encenar os assuntos que comprovadamente não cabiam no drama burguês. Brecht é absolutamente enfático nesse ponto: "O petróleo, a inflação, a guerra, as lutas sociais, a família, a religião, o trigo, os frigoríficos se tornaram temas teatrais"[8]. Em outro momento de sua reflexão, acrescenta mais detalhes a esses temas:

> Quero que vocês saibam que me atormenta uma insaciável curiosidade pelo que diz respeito ao homem; nunca me cansarei de vê-lo e ouvi-lo. Me interessa a forma como os homens se tratam entre si; me interessam suas inimizades e amizades, o modo como vendem cebolas, como planejam suas campanhas bélicas, como decidem seus casamentos; me interessa o modo como confeccionam suas roupas de lã, como põem em circulação bilhetes falsificados, como cozinham seu alimento, como observam o céu; me interessa o modo como se enganam uns aos outros, como se elegem, como transmitem seus ensinamentos, como se exploram, como se julgam, como se mutilam, como se apóiam, como se reúnem, como se

associam, como fazem intrigas. Quero saber como chegam a concretizar todos esses empreendimentos e quero conhecer o resultado de todos eles[9].

O jovem Guarnieri dos anos 50 certamente endossaria as duas proposições, ainda que a sua peça não nos apresente qualquer material que permita inferir o seu conhecimento da obra ou da teoria do dramaturgo alemão. Esse vem a ser um problema *nosso*.

É bastante provável que ele nunca tivesse mesmo entrado em contacto com a obra brechtiana, pois, salvo duas montagens amadoras[10] em São Paulo, não se pode dizer que até a encenação de *Eles não usam black-tie* Brecht fosse uma presença no Brasil. Aliás, sua obra teatral só aportou profissionalmente a estas plagas em agosto de 1958 numa produção de Maria Della Costa; portanto, se não conhecia o teatro épico em sua versão mais acabada, Guarnieri não estava sozinho. Mesmo havendo registros públicos do interesse mais ou menos sistemático de algumas pessoas desde pelo menos 1955, sobretudo de críticos como Sábato Magaldi, Paulo Mendonça e Anatol Rosenfeld[11], até o espetáculo do Teatro Popular de Arte pode-se dizer que Brecht era um ilustre desconhecido entre nós, ou, no máximo, assunto de especialistas.

Guarnieri escreveu a peça provavelmente dispondo apenas de sua própria experiência com a vida cultural brasileira, o que não é pouca coisa, sobretudo se nos lembrarmos de seu *background* familiar: "eu assistia óperas, concertos, e comecei a assistir teatro. Eu ganhava entrada do Jayme Costa, para ir ao teatro"[12]. Nessa medida, os instrumentos técnicos de que dispunha para escrever um texto teatral eram, por assim dizer, constituídos pelo repertório mais ou menos comum a todos os que se interessavam por teatro a ponto de se decidir a trabalhar nele. No caso de Guarnieri, esse interesse revelou um ator e um dramaturgo que deram muito o que pensar.

II

Eles não usam black-tie pode ser resumida de dois pontos de vista opostos, conflitantes e igualmente defensáveis. Uma espécie de antinomia estética, se nos for permitido abusar desse conceito, que Décio de Almeida Prado descreveu nos devidos termos[13], ten-

do o cuidado de defender um deles, mas sem explicitar o que estava em jogo: "O segredo de *Eles não usam black-tie* é dizer respeito a todos nós, é ter alguma coisa a segredar à consciência de cada espectador"[14].

Detalhando um pouco mais a descrição do crítico, podemos também analisar a peça, agora com interesse em nomear o seu problema: trata-se de um flagrante desencontro entre forma e conteúdo, numa contradição propriamente dita que acaba dando bons argumentos para leitores que optem por uma ou outro.

Começando pelo assunto que deveria ter encontrado a forma adequada, *Eles não usam black-tie* conta a história de uma família de trabalhadores favelados e suas cercanias às voltas com um problema crucial: uma greve. Como sabem os estudiosos da obra de Brecht, greve não é um assunto de ordem dramática, pois dificilmente os recursos oferecidos pelo diálogo dramático — o instrumento por excelência do drama — alcançam a sua amplitude. Recorrendo ao repertório da velha lógica formal, poderíamos dizer que a extensão (o tamanho) desse assunto é maior que o veículo (o diálogo dramático).

Coerente com o assunto, Guarnieri delimitou a ação da peça tomando a greve como eixo. Dividiu-a em três atos, dos quais o primeiro cobre o período de constatação da sua necessidade até a assembléia que a aprova; o segundo dá conta dos preparativos e delineia as atuações dos trabalhadores a favor e contra; e o terceiro cobre o início da greve bem-sucedida e suas conseqüências na vida dos participantes diretos e indiretos. Mas não nos esqueçamos de que a divisão em atos é um poderoso recurso técnico do texto dramático.

Detalhando os materiais mobilizados pelo dramaturgo, no primeiro ato travamos conhecimento com os personagens que enfrentarão essa greve. Por esse critério, os principais e antagonistas serão Otávio, o veterano militante comunista, e seu filho Tião, um jovem trabalhador que, entre outras razões, em conseqüência da militância do pai (e de sua prisão seguida da miséria econômica da família) foi criado pelo padrinho, trabalhando em sua casa como pajem. A função temática de Otávio é expor as razões da greve, dos habituais procedimentos ilegais dos patrões à insuficiência de certos instrumentos de luta dos trabalhadores:

> Eu acho graça desses caras, contrariam a lei numa porção de coisas. Na hora de pagá o aumento querem se apoiá na lei. Vai se prepa-

rando, Tião. Num dou duas semanas e vai estourá uma bruta greve que eles vão vê se paga ou não[15].

Sua fala seguinte antecipa uma informação, a ser detalhada no segundo quadro, relativa à sua militância:

> Tião — O senhor parece que tem gosto em prepará greve, pai.
> Otávio — E tenho, tenho mesmo! Tu pensa o quê? Não tem outro jeito não! É preciso mostrá pra eles que nós tamo organizado. Ou tu pensa que o negócio se resolve só com comissão? Com comissão eles não diminui o lucro deles nem de um tostão! Operário que se dane. Barriga cheia deles é o que importa. (p. 19)

Otávio é militante de base formado durante a vigência da chamada "política obreirista" do PCB[16]. O leitor/espectador infere que não se trata de um dirigente, em vista de dois comportamentos que se explicam mutuamente: primeiro, ele *trabalha* na fábrica e exerce alguma liderança entre os seus companheiros; segundo, mesmo sendo capaz de perceber essa espécie de ascendência, a sua responsabilidade sobre o movimento não é tal que o obrigue a trocar a festa de noivado do filho mais velho pela assembléia que decidiria a greve. Sua adesão ao obreirismo antiintelectualista do partido, eventualmente uma sobrevivência anacrônica entre outras daquela organização, se explicita numa espécie de explosão ressentida e aparentemente despropositada, num contexto em que o tema da conversa era cinema e o filho, provocador, pede a sua opinião, chamando-o de "vanguarda esclarecida":

> Otávio — Que tá tudo podre e que é preciso dá um jeito, isso é que devia dizê. Mas esses vagabundos de intelectuais ficam discutindo se o velho era um filho da mãe, ou não, se os bigodes atrapalharam ou deixaram de atrapalhar! E aqui continua tudo subindo, ninguém mais pode vivê, e eles discutindo se o velho era personalista ou não! Que vão tomá banho! (p. 32).

Como se vê, estamos diante de um primoroso exemplo de ignorância da questão, por si mesma bastante reveladora. Mas o discurso de Otávio contém outras informações importantes sobre o que movimentava as mentes obreiro-stalinistas naquele período de vigoroso avanço na luta dos trabalhadores. Ficamos sabendo, por exemplo, que para as "bases" comunistas a discussão sobre os

crimes de Stalin ou a política de Prestes (os velhos), diante do custo de vida, tem a relevância de uma discussão sobre bigodes. E mais, o raciocínio que somos induzidos a elaborar também é claro: só desocupados, gente que não trabalha porque *não quer* ou *não precisa* — do ponto de vista de um *trabalhador consciente* como é Otávio — e portanto não precisa se preocupar com questões relevantes como o custo de vida, só vagabundos desse tipo podem dar-se ao luxo de discutir "irrelevâncias" como as que foram reveladas no XX Congresso do PCUS. Essa breve réplica de Otávio a seu filho tem, pois, uma função importantíssima no texto, sempre do ponto de vista da delimitação da abrangência do assunto. Ela traz a mais decisiva determinação histórica, ou conjuntural, se preferirmos, que ajusta melhor as nossas lentes para a leitura da peça: trata-se de uma obra que incorpora, como material que deve definir seu resultado estético, uma tendência importante das forças políticas existentes no Brasil no final dos anos 50 — aquela que pouco depois veio a constituir o PC do B, reivindicando para si a herança da ortodoxia stalinista, com as conseqüências que se sabe. Seu peso na peça é muito grande, na medida em que está encarnada no personagem mais importante do ponto de vista do assunto[17].

O primeiro ato, após uma discussão entre pai e filho sobre pelegos, fura-greves e medo de greve, termina com a notícia de que a assembléia se decidiu por ela. Bráulio é o arauto que informa a decisão e as condições em que foi adotada: confirma a Otávio que da "turma deles" (já sabemos de quem se trata) só faltou ele, que todo o pessoal do sindicato compareceu e que tinha muita gente, portanto a assembléia foi representativa. E, mais importante, traz a definição temporal: a greve começa na segunda (estamos na noite de sábado, na festa de noivado de Tião).

Por razões que só poderemos examinar mais adiante, Sábato Magaldi escreveu que "do ponto de vista dramático o segundo ato perde em intensidade e em vigor"[18], no que tem toda razão. Mas não se pode tirar daí qualquer conclusão sobre a qualidade do texto, pois não sendo dramático, como já vimos, o assunto não precisa ser trabalhado com "intensidade e vigor" dramáticos. Talvez o contrário seja mais apropriado, pois "vigor dramático" pode destruir um assunto épico.

O tempo de duração do segundo ato é o domingo de véspera da greve. Como os outros dois, é dividido em dois quadros. O

primeiro é um grande achado; o segundo tem uma função sobretudo dramática, tornando-o irrelevante do ponto de vista do assunto, que agora nos interessa. O achado de Guarnieri, colocando de modo realista os seus trabalhadores num *domingo*, dia de *prosear* para famílias de trabalhadores favelados, que não têm poder aquisitivo para outras formas de lazer, e às vésperas de uma greve, consiste em selecionar — em função da greve — os temas que freqüentaram aquela *prosa* descompromissada de quaisquer exigências de tipo dramático. Aliás, num caso, pelo menos, podemos falar em *desdramatização* de um tema.

Tião e a mãe comentam os acontecimentos da festa de noivado. Conversa vai, conversa vem, Romana lamenta as coisas que o filho disse ao pai. Vale a pena acompanhar toda a seqüência, que adicionalmente detalha informações sobre a vida pregressa de Tião e Otávio:

Romana— Tá de porre ainda...
Tião— Tou não!...
Romana— Mas que ontem tu tava, tava.
Tião— Um pouquinho...
Romana— Pouquinho muito... Sorte que teu pai também tava, senão ia saí muita discussão... O que tu disse pra ele não se diz.
Tião— O que foi que eu disse?
Romana— Então tu não lembra?
Tião— Palavra que não.
Romana— Ainda bem...
Tião— O que foi que eu disse?
Romana— Um monte de ingratidão... Que o culpado da tua vida era teu pai... Que a gente devia tê te deixado com os teus padrinhos... Que se tu tivesse na cidade, Maria não ia precisá continuá trabalhando e um monte de besteira...
Tião— Bebedeira!...
Romana— É, mas é bêbado que a gente se abre... Eu fiquei cismada.
Tião— Não tem motivo mãe ...
Romana— Só se tu fosse burro poderia querê tê ficado com os teus padrinho...
Tião— Isso não... Se não fosse eles eu não tava vivo...
Romana— Não faz romance... Cuidei de Jandira, cuidava de tu também...
Tião— Com papai na cadeia, a senhora sozinha, duvido muito!

> Romana— E mesmo se não cuidasse, eles não fizeram coisa melhó... Conheço aquela laia, queriam é pajem pros filhos, um criadinho... E vieram com a conversa de educá você, de fazê você um homem... Então por que não te puseram na escola? Pra te mandarem pro grupo foi um custo... Tu hoje podia tá formado, Tião... (p. 48-9)

A operação do dramaturgo consiste em transferir do primeiro para o segundo ato um episódio do conflito entre pai e filho com as necessárias mudanças de tratamento. Se apresentada no primeiro ato, no presente dramático de sua ocorrência, a discussão entre os dois bêbados teria que mobilizar uma fortíssima carga emocional, mostrando uma terrível cobrança do filho ao pai com a fusão de dois momentos dolorosos para ambos, o da separação (da qual o "culpado" é o pai por sua opção pela militância) e o da retomada do filho (declarando sua preferência por ter ficado com os padrinhos, Tião explicita sua rejeição à família). Como deslocou para o segundo ato o confronto em forma de relato, Guarnieri pôs em ação uma das modalidades do efeito de distanciamento reclamado com tanta insistência por Brecht. Com o recurso adicional de excluir um dos contendores e de mostrar no dia seguinte o outro desmemoriado por causa da bebedeira, o *tema* do debate (pois é ele e não a sua *cena* que interessa) pôde ser enfrentado através da lembrança materna carregada de crítica à incompreensão (para não falar em egoísmo) do jovem. A mesma percepção crítica aparece no comentário de Romana que desmascara os propósitos dos padrinhos de Tião: são representantes de uma camada da sociedade brasileira que, adotando informalmente os chamados "filhos de criação", na realidade exploram uma forma atenuada de escravidão ainda hoje em prática. É interessante que Guarnieri tenha dado a Tião esse *background*, assim como o fato de os críticos simpatizantes do ponto de vista de Tião não lhe darem maior importância. Ainda voltaremos a esse ponto.

Por último, esse diálogo não-dramático entre mãe e filho põe em pauta o tópico da prisão de Otávio — um recuo ainda maior no tempo, pois nos termos da peça foi essa prisão política (como sabemos, ele é ativo militante do Partido Comunista) a causa de a família ter chegado à beira da desagregação. Isso só não aconteceu graças à energia de Romana, que enfrentou valentemente todas as adversidades (começando pelo marido preso e passando

pela "doação" do filho, além da morte da única filha) para chegar à situação presente, na qual encontramos a família novamente reunida. Esse motivo tem também uma função dramática, pois é véspera de uma nova greve, que pode muito bem resultar (como de fato resultará) em nova prisão de Otávio. Temos então o *mesmo* motivo desempenhando funções opostas, a rememorativa e a dramática. Do lado da função dramática, ele se combina com outro acontecimento do dia para intensificar o suspense relativo à greve. Interrompendo a conversa na qual Tião e seu amigo Jesuíno resolvem furá-la, Otávio noticia a prisão de três companheiros:

> Otávio (*entra num rompante, seguido de Bráulio arfante*)— Eu disse que esses cafajestes iam reagir, eu disse!
> Jesuíno— Que é que houve?
> Otávio— Prenderam o Onofre, o Mafra e o Tito. Foi hoje de madrugada. Tão pensando que vão metê medo na gente!
> Bráulio— Turma de safados! Agora que é tempo de aguentá firme mesmo. Nem que seja preciso passá mais fome, o jeito é aguentá!
> Jesuíno— Por que é que prenderam?
> Otávio— Porque são os cabeças. Querem metê medo na turma, pra greve gorá! Mas eu sabia que ia ser assim!
> Bráulio— Eu tava dizendo ontem que não ia sê sopa. (Jesuíno e Tião entreolham-se).
> Otávio— Turma de safados! E o Antonio do boteco dizendo que quem entrá em greve é vagabundo! (p. 64-5)

Com esse clima e essa disposição de luta, por um lado, e com a decisão de furar a greve a ser confirmada por Tião e Jesuíno, por outro, termina o segundo ato. O terceiro, aprofundando achados e problemas dos dois primeiros, tem os seguintes blocos temáticos, divididos em dois quadros: os preparativos da madrugada, a confirmação dos planos de Tião e suas conseqüências, a prisão de Otávio, sua libertação e as notícias otimistas sobre o andamento da greve.

Os preparativos ficaram por conta de Romana — personagem que *cresce* nesse terceiro ato, em sentido já preparado pelo segundo. Veterana de bastidores, sabendo que "greve sempre dá bolo" (p. 74), insiste em verificar se marido e filho seguiram a recomendação de levar o endereço de casa no bolso, assim como adverte Otávio briguento para não se meter em encrencas: "Polícia che-

gou, tu sai de perto! Nem vai te metê a valente!" (p. 74.). Tião é o primeiro a voltar com a notícia de que o primeiro dia da greve foi bem-sucedido, apesar do pequeno número dos fura-greves. O arauto das más notícias é Bráulio, a credibilidade em pessoa. Ele relata a Romana a traição do filho fura-greve e a prisão do marido: "Otávio foi um grande cara. Se não fosse ele e mais meia dúzia da turma de piquetes, a greve gorava" (p. 90), mas Otávio "ficô entusiasmado e começou a fazê comício na porta da fábrica. Foi em cana! Prenderam ele como agitadô!" (p. 91). Diante dessa notícia, agravada com a explicação de que seu marido "foi pro D.O.P.S.", Romana vai salvá-lo: "vamo depressa senão ele entra na pancada!" (p. 92).

O quadro final mostra a família e os amigos comemorando a liberdade de Otávio e as boas perspectivas do movimento grevista, festa interrompida pela chegada de Tião. O fura-greve é conduzido a um doloroso acerto de contas com o pai e a noiva, cujo resultado é a sua expulsão de casa e o rompimento de seu noivado. A propósito desse desfecho, determinado, como estamos vendo, pelo assunto, Décio de Almeida Prado faz o seguinte comentário extremamente oportuno:

> É admirável, com efeito, a isenção com que a peça, jogando pai contra filho, equilibra os dois pratos da balança. Apenas no final intervém o autor, fazendo a noiva abandonar o operário que, traindo a greve, traíra os seus amigos e companheiros. Algumas espectadoras protestaram contra semelhante desfecho em nome da psicologia feminina. Mas não se trata, aqui, de psicologia e sim de moral: o autor necessitava externar de algum jeito o seu pensamento, dizer afinal de que lado estava, deixando a neutralidade do puro naturalismo para entrar no terreno em que desejava colocar-se, o da peça de idéias e mesmo de idéias políticas. É um direito seu, que só deixaríamos de lhe reconhecer se o texto escorregasse para a propaganda, coisa que ele tem sempre a dignidade artística de evitar[19]

As espectadoras que protestaram contra o desfecho tinham mais razão do que parece lhes conceder o crítico: elas detectaram, embora no discutível plano da "psicologia feminina", aquela contradição a que nos referimos no início desta análise. É a *forma* da exposição que *não sustenta* o castigo adicional sofrido por Tião. Se o *assunto* da peça expõe o ponto de vista de Otávio e sustenta a ruptura entre pai e filho, a *forma* escolhida por Guarnieri (tal-

vez o que ele conhecia de mais sério e digno em matéria de texto teatral) apresenta o ponto de vista de Tião, de modo que a permanência da noiva ao lado do rapaz *formalmente* seria mais justificável do que o repúdio. Afinal de contas, *Eles não usam black-tie* é um *drama*.

Do ponto de vista da forma, podemos dizer que essa peça é o drama de um jovem trabalhador, bem-intencionado mas em conflito com a situação em que vive, às voltas com o desejo e a necessidade premente de se casar (pois a namorada está grávida) e posto diante de um dilema que vai decidir toda a sua vida: aderir à sua classe participando da greve ou recusá-la, buscando individualmente uma saída pela aposta na ascensão econômica e social — o que nos termos da peça se explicita no ato de furar a greve.

Por esse lado, a reconstituição da peça deverá privilegiar materiais irrelevantes (ou de importância reduzida) segundo o assunto. É assim que a divisão em atos corresponde a três momentos decisivos na vida de Tião: o primeiro expõe a notícia da gravidez de Maria, a decisão de apressar o casamento, sua preocupação com a greve que se aproxima (e torcida contra), a festa de noivado e a notícia de que a assembléia aprovou a greve. Agora a greve assume uma função dramática, de suspense e maus presságios. E como é impossível, desse ponto de vista, eliminar a sua carga de "desmancha prazeres", para a festa de Tião não acabar nesse clima, o dramaturgo deu jeito de providenciar um acontecimento feliz para o desfecho do ato: na realidade *da peça*, a festa acaba com a notícia de que *nasceram* gêmeos na vizinhança.

O segundo ato, sempre desse ponto de vista, tem aquele problema já referido da perda do vigor dramático. É um tempo de espera, em que se revela melhor o caráter de Tião. Temos então um momento climático de importância decisiva no diálogo entre Tião e Jesuíno, no qual ficamos sabendo do processo de amadurecimento da decisão de furar a greve por parte de Tião e, por contraste, do caráter oportunista de Jesuíno. Este, que só não adere a uma das quadrilhas existentes no morro porque assumidamente tem medo, aparece com uma proposta de "furar e não furar a greve" para "se arrumarem na fábrica" e ao mesmo tempo "ficarem bem com o pessoal" (p. 63), prontamente rejeitada por Tião. Vale a pena reproduzir esse diálogo, pois ele também antecipa a decisão final de Maria:

Jesuíno— Tião! Tem outro jeito...
Tião— Qual?
Jesuíno— Furá e não furá...
Tião— Como?
Jesuíno— A gente explica a situação pro Carlos. A gente finge que não fura mas de combinação com eles, assim não dá bolo!
Tião— A turma ia sabê logo! Tu parece que nunca viu piquete. Ia sê pió. E depois é covardia...
Jesuíno— Deixa de panca! Covardia por quê? É um jeito melhó do que se arriscá e levá pancada. Tu pode evitá inclusive o desprezo da turma. Tu pode te arrumá na fábrica e ficá bem com o pessoal! Pensa bem, Tião! E depois, tu já pensou em Maria, ela pensa como eles, é capaz de não gostá...
Tião— Maria é minha mulhé e gosta de mim. O que eu fizé ela vai achá certo!... O que ela podia achá errado é eu tê medo de tomá posição. Mas eu vou tomá posição, contra a greve. Furo a greve e ninguém tem nada a vê com isso!
Jesuíno— Olha, velho!... Eu me lembro do Torquato; arrebentaram o menino...
Tião— Tu tem medo de briga, é? Depois, essa greve gorou antes de começá.
Jesuíno— Tião, eu sou pela sorte. Vamo tirá no palito. Se eu ganhá, a gente fura de combinação com a gerência. Se tu ganhá, a gente fura de fato...
Tião— Besteira! Eu tô fazendo isso consciente. Único jeito que eu tenho é me arrumá, não devo satisfação pra ninguém. Quem quisé que se arrebente de fazê greve a vida toda por causa de mixaria. Eu não sou disso. Quero casá e vivê feliz com minha mulhé! Se a turma quisé, pode dá o desprezo... Nesse mundo o negócio é dinheiro, meu velho. Sem dinheiro, até o amor acaba! Pois eu vou sê feliz, vou tê amô, e vou tê dinheiro, nem que pra isso eu tenha de puxá saco de meio mundo!
Jesuíno— Tu tá com a razão. Vamo furá com peito!
Tião— Que seja o que Deus quisé!
Jesuíno— Amém!
Tião— Agüenta a mão. Por enquanto ninguém precisa sabê. Se a greve gorá, fica tudo como está! (p. 63-4)

Pode-se dizer que aqui Guarnieri chegou ao limite no desenho de seu personagem: Tião tem em alto conceito a sua coragem e integridade, tanto que, para ele, o importante é *tomar posição*, qualquer que seja, desde que abertamente, disposto a enfrentar

suas conseqüências. Trata-se de um herói dramático propriamente dito. Mas, digamos assim, uma flor que nasceu no jardim errado. No seu meio, prova de coragem é lutar junto aos iguais *contra* os adversários (nesse caso, os patrões, os chefes e a polícia). É verdade que, como já sabemos, Tião passou por um período de transplante para uma família da pequena burguesia onde aprendeu a cultivar os valores que agora destila para o companheiro desfibrado: quer subir na vida sozinho com a amada, quer ganhar dinheiro sem ter que dar satisfações a ninguém. A ninguém, em termos: está no seu próprio discurso que o termo "ninguém" não é tão universal assim. Não quer prestar contas aos que lhe cobram solidariedade *na luta*, pois ele sabe que em sua hipotética ascensão social vai ter que dar satisfações a muita gente: "vou sê feliz [...] nem que pra isso eu tenha que puxar o saco de meio mundo!" O nosso dramaturgo, nessa sutileza, mostra que, mesmo tendo formalmente adotado o ponto de vista de seu herói, não hesita em registrar as contradições que pululam no discurso dos adeptos da ideologia da livre iniciativa (pois é disso que se trata aqui), sobretudo quando esses adeptos nasceram do lado errado. Não havendo outras informações a respeito da família que "adotou" o seu herói enquanto o pai esteve na cadeia, não há material para a hipótese de que Tião possa ter experimentado a vida do "lado certo" da livre iniciativa. Ao contrário dos críticos que nisso viram a adesão de Guarnieri à tese positivista de que "o meio determina o homem", acreditamos que com Tião o dramaturgo quis examinar, com a distância possível, os desastres e as contradições da ideologia liberal no horizonte dos que só contam com os mecanismos do favor para afirmar a sua "independência".

Se isso é um fato, podemos então afirmar que, pelo recurso ao drama para traçar a trajetória de um personagem cujas convicções dramáticas são desmentidas pelos acontecimentos, o dramaturgo acabou evidenciando o caráter problemático da própria forma. Sem fazer qualquer reparo dessa ordem, Décio de Almeida Prado registra apenas o lado não-problemático da peça:

> a perspectiva da peça é a do filho: o drama é o seu, ele é quem deverá pronunciar-se perante a existência concreta da greve. A sua posição, no fundo, não diverge muito da de qualquer rapaz de vinte anos chamado a decidir pela primeira vez entre as suas con-

> veniências pessoais e certos apelos de outra natureza, menos egoístas e mais generosos[20].

Infelizmente o nosso crítico não registra as reações das espectadoras aos demais traços de Tião e Maria que Guarnieri destacou no "dueto" a eles reservado (segundo quadro do segundo ato), pois ali elas poderiam encontrar, por exemplo, não o apoio psicológico, mas o *classista* para a decisão de Maria. Aquela certeza de Tião sobre o modo como ela reagiria à sua atitude de fura-greve, enunciada no diálogo com Jesuíno acima citado, deveria ao menos se transformar em dúvida nesse domingo à noite, horas antes da greve. Maria lhe pede várias vezes que não se meta em encrenca e Tião sabe tanto quanto nós o que significa esse pedido. Mais que isso: ela tenta induzi-lo a discutir as razões de seu aborrecimento quando o assunto é a greve, discussão sempre recusada pelo noivo. Fica muito claro que, se Tião lhe permitisse argumentar, Maria tentaria convencê-lo das vantagens da solidariedade de classe. Ela chega a esboçar seu argumento: "Pensa na turma, Tião. Aqui todo mundo te qué bem. E eu mais que ninguém..." (p. 68). Mas a reação do rapaz reitera convicções pequeno-burguesas já enunciadas:

> Maria— [...] quando fala em greve tu te aborrece...
> Tião— Não pensa nisso. Não é assunto em que mulhé se mete...
> Maria— É sim!... O que é que tu tem medo...
> Tião— Medo! Tu também me vem falá em medo? Medo de nada! Quero é vivê bem com ocê... só! Greve me aborrece porque sempre dá bolo, a gente pode perdê emprego... Ah! Não pensa nisso... O que eu fizé é pra nosso bem! (p. 68).

Como se vê, Tião não apenas lhe corta a palavra, mas cassa-lhe o arbítrio, afirmando claramente que só a ele cabe decidir sobre o "bem" deles. Isso depois de ter dito que greve não é assunto para mulher se meter. É verdade que, do ponto de vista dramático, ainda não vimos até que ponto a mulher, mesmo a que fica em casa cuidando dos afazeres domésticos, é concernida pela greve, através de Romana. Mas também nesse caso não deixa de ser interessante que o dramaturgo se utilize dos próprios recursos dramáticos para desmentir seu herói.

O terceiro ato, como apontou Sábato Magaldi, recupera a tensão dramática perdida no segundo. Mas, sendo o drama escrito da perspectiva de Tião, a cena lhe é literalmente roubada pelo crescimento de *todos* os outros personagens, o que complica um pouco a estrutura dramática da peça. Uma reconstituição desse ato segundo a perspectiva de Tião daria magros resultados. Vejamos: o dia amanhece e Tião é o primeiro a sair de casa, isto é, ele *sai de cena*. Nada do que acontece em sua ausência tem interesse para *ele*. É Romana a protagonista agora. Ou, para usar um termo mais rigoroso, Romana torna-se o pivô. Tudo passa a girar em torno dela. Mas insistamos na perspectiva de Tião. Ele é o primeiro a voltar da fábrica, informando que houve um número insignificante de fura-greves. Na triangulação que se estabelece aqui — Tião, Maria e Romana — ele até chega a recuperar seu papel, mas imediatamente perde-o para Bráulio, que surge com as notícias relevantes. Como já sabemos o que ele tem a contar, basta registrar a evolução do herói: da defensiva ele passa ao eclipse, pois a prisão de Otávio torna-se o problema principal.

No quadro final temos os acertos de conta. Tecnicamente há uma seqüência de diálogos — Tião/João (cunhado), Tião/Otávio, Tião/Romana e Tião/Maria — quebrada pela festa de Romana, Bráulio e Otávio, que retornam, num autêntico momento climático. Mas as contas de Tião têm que ser acertadas separadamente com Otávio e Maria, de modo que a peça termina com dois momentos de alta densidade dramática cujos resultados já conhecemos.

Por enquanto nos limitamos a mostrar os mais evidentes problemas criados pela forma utilizada por Guarnieri. Existem outros mais graves, embora paradoxalmente menos óbvios que o ziguezague imposto pelas necessidades do assunto ao protagonista. Um deles foi a limitação *espacial* sofrida pelo assunto. Muito confiante nas possibilidades do diálogo, Guarnieri não viu nenhum inconveniente em *fixar* a sua cena na casa, ou melhor, no barraco habitado pela família Otávio-Romana-Tião-e-Chiquinho. Com essa opção *técnica*, o dramaturgo foi forçado a confiar ao diálogo todas as funções, tanto as épicas quanto as dramáticas, sobrecarregando-o. Não que ele não dispusesse de exemplos disso na história da dramaturgia — há inúmeros casos. O seu problema avulta como um defeito quando o assunto exigiria outro tipo de tratamento por razões de peso estético: se o teatro se define por aquilo que é

encenado, qualquer espectador há de convir que um assunto tem mais *peso* quando é encenado, mostrado, do que quando é simplesmente relatado por algum arauto ou outro recurso técnico. Além disso, faz parte das convenções milenares do teatro destinar aos arautos as informações que têm peso estritamente explicativo das *ações* que vão sendo mostradas em cena. Não foi o que aconteceu em *Eles não usam black-tie*. *Todas* as ações importantes se deram *fora* de cena e ficaram relegadas à condição de relato porque, apesar do seu assunto, o dramaturgo resolveu escrever um *drama*. Para se ter idéia da gravidade dessa escolha, limitemo-nos a apenas três episódios: a assembléia, o piquete e a libertação de Otávio. Enquanto a assembléia acontecia, ficamos confinados a uma prosaica festinha de noivado; em vez do piquete, acompanhamos Romana em seus problemas e afazeres domésticos; e, finalmente, enquanto Romana foi lutar pela liberdade do companheiro na Delegacia de Ordem Política e Social (aqui não cabem questões de verossimilhança), ficamos ouvindo as desculpas que Tião tinha a apresentar a seu compreensivo cunhado. Como se vê, o estrago não poderia ter sido maior, e os exemplos poderiam ser multiplicados.

Não é preciso seguir adiante para demonstrar a contradição entre forma e conteúdo nessa peça. A reconstituição procurou mesmo dar ênfase à verdadeira *luta* que se processou entre ambos, com vitórias ora de uma, ora de outro. Mas, para entender o significado maior dessa contradição — que também explica o inesperado sucesso de público e de crítica de *Eles não usam black-tie* —, é preciso distanciar-se dela e determinar a proveniência dos seus termos.

Se a origem e a história da forma — o drama burguês — já se encontram mais do que suficientemente determinadas nas diversas histórias do teatro ocidental disponíveis, infelizmente não se pode dizer o mesmo a respeito de sua importação pelo teatro brasileiro — como se sabe, Antonio Candido ficou "devendo" esse capítulo em sua *Formação da literatura brasileira*. Em todo caso, as poucas tentativas existentes de historiar as experiências de nossos dramaturgos com o drama tendem a sugerir, por um lado, uma espécie de incapacidade congênita de alcançar resultados comparáveis aos europeus. Por outro, a importação das novidades modernas, com seus resultados mais ou menos prontos para o consumo, trouxe-nos a confortável palavra de ordem da abolição das "formas do passado" — o drama seria uma delas. Como de hábito,

nós passamos para novas modalidades teatrais mais *up to date* sem fazer o necessário acerto de contas com os gostos e convicções da véspera. Mas, como em outros setores, as contas mais cedo ou mais tarde acabam se apresentando, embora os ritmos do teatro pareçam ser muito mais lentos que os das outras áreas artísticas. Para não ir muito longe, basta comparar a cena brasileira dos anos 20 e 30 com as artes plásticas, a música, a arquitetura e as demais formas literárias. Dadas as suas *exigências de produção,* o teatro só veio a conhecer de modo sistemático o sopro dos ventos modernistas no Brasil durante e após a segunda guerra mundial. Quando os dramaturgos brasileiros começaram a escrever "teatro moderno", no sentido forte, a forma do drama — cuja crise assinala o início do modernismo no teatro europeu — apareceu para eles como uma espécie de ideal a ser realizado (é o caso, entre outros, de Nelson Rodrigues, Abílio Pereira de Almeida e, mesmo, do grande Jorge Andrade). Mas, como sempre, e agora com as "conquistas" da dramaturgia moderna incorporadas, os resultados continuavam indicando que alguma coisa não dava muito certo nessas experiências.

Eles não usam black-tie, dando continuidade às tentativas mais ou menos bem-sucedidas, conseguiu finalmente jogar luz sobre a histórica incompetência do dramaturgo brasileiro para escrever dramas. Por certo, o feito não se deu de caso pensado, mas bastou que ele escolhesse um conteúdo que não se presta à configuração dramática para as coisas se esclarecerem. Até então os conteúdos aparentemente provinham de esferas muito bem contempladas pelas formas do drama (drama e alta comédia), na medida em que gravitavam em torno do eixo família/propriedade e temas conexos. O tempero brasileiro certamente responde pelas experiências malogradas, que talvez tenham até mais interesse do que as consideradas bem-sucedidas. Mas a peça de Guarnieri introduziu os trabalhadores ativamente envolvidos com a luta de classes em nossa dramaturgia — um tempero novo e altamente indigesto para a sociedade estabelecida e para o nosso incipiente repertório teatral moderno.

Para aquilatar melhor o tamanho do passo dado por Guarnieri bastam duas referências. A luta de classes tem sido tematizada no teatro brasileiro desde, pelo menos, os inacreditáveis melodramas de Joracy Camargo dos anos 30 — *Deus lhe pague* e outros menos lembrados como *Maria Cachucha* ou *Marabá* — até as peças do dramaturgo oficial do TBC, Abílio Pereira de Almeida, de

Santa Marta Fabril S.A. Mas, como convinha, digamos que o tema no máximo aparecia subordinado aos interesses e comportamentos da classe dominante — determinação a que não escapa nem mesmo *O rei da vela*, de que trataremos adiante. Isso se explica pela sempre mal contada história do país, que igualmente explica o nada súbito interesse de Guarnieri por uma greve de trabalhadores. Conseqüência das ligações do dramaturgo com o PCB, então em intensa atividade de agitação, a greve de Guarnieri registra, com mais verdade do que seria de supor, o vigoroso ascenso das lutas dos trabalhadores ao longo dos anos 50 — basicamente caracterizado pela ampliação de suas organizações sindicais, formação de federações e confederações — ascenso que significou a ocupação pelos trabalhadores organizados de importantes espaços na cena política e social do país, acompanhado das dificuldades dos artistas e intelectuais (de classe média sobretudo, sendo afinal os protagonistas dos empreendimentos culturais) para entender essa importante mudança que ocorria no país. Sem exagero, pode-se mesmo dizer que nem os aparentemente mais interessados nessa mudança, como era o caso de Guarnieri, estavam esteticamente à altura do momento histórico. Daí a sua opção, que agora pode ser entendida como historicamente determinada, por escrever um *drama* sobre uma greve.

Para dar um outro enunciado ao feito de Guarnieri, podemos dizer que ele utilizou como *material de trabalho* uma forma altamente prestigiada pelos consumidores de teatro da época (o drama modernizado) que funcionava (e ainda funciona) como uma espécie de critério pelo qual avaliar as peças — basta conferir como se referem a *Eles não usam black-tie* os nossos mais importantes críticos teatrais, Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi. Isso explica o sucesso de crítica da peça, que nela reconheceu e aplaudiu o emprego mais ou menos competente do seu próprio repertório dramático, aproveitando-se do benefício, daí decorrente, de poder assumir sem problemas a defesa dos direitos individuais do jovem herói traidor da greve. Décio de Almeida Prado é muito claro no trecho já citado: "A sua posição, no fundo, não diverge muito da de *qualquer* rapaz de vinte anos chamado a decidir pela primeira vez entre as suas conveniências pessoais e certos apelos de outra natureza, menos egoístas e mais generosos". Ora, esse efeito de generalização (Tião *não é* qualquer jovem de vinte anos;

é um *operário* criado como *escravo* de seus padrinhos) não é operação sofística do crítico, ele se opera pela *forma* da peça, cuja *objetividade* ultrapassa amplamente as intenções do dramaturgo. A *força* do material (a forma) repousa também nessa sua capacidade de *reduzir* o conteúdo à experiência social nela sedimentada (a ascensão da burguesia), mesmo que o conteúdo expresse um novo ator disputando espaço na cena histórica e cultural, portanto, uma *nova* experiência em contradição com a antiga, sedimentada na forma.

Como, entretanto, o dramaturgo adere explicitamente ao seu conteúdo, a ponto de a crítica cobrar-lhe o castigo, tido como excessivo, ao traidor, encontramos aí a principal razão do sucesso de *público* de *Eles não usam black-tie*: embora até esta altura o público do Arena fosse praticamente o *mesmo* das demais companhias existentes em São Paulo, pode-se dizer que a peça trouxe em massa um *público novo* ao teatro. Sobretudo estudantes e jovens trabalhadores do setor terciário, que viram no espetáculo do Arena o tratamento a sério de questões que estavam na ordem do dia, do *seu* dia-a-dia, e por isso garantiram com sua presença a permanência da peça em cartaz por mais de um ano. Se não fossem simpatizantes, eram pelo menos pessoas preocupadas com as lutas dos trabalhadores e, por estarem se iniciando na experiência teatral naquele momento, não dispunham de um repertório que permitisse questionar o tratamento dramático do *seu* assunto. Por isso o aplauso à encenação da greve, ainda que em chave *alusiva*. Sem excluir, é claro, aquela parcela identificada com a perspectiva do herói a ponto de reclamar do desfecho...

A verdade de *Eles não usam black-tie* reside justamente na contradição entre forma (conservadora) e conteúdo (progressista). A peça funciona como interessante radiografia do processo vivido pelo país: o avanço progressista das lutas dos trabalhadores era basicamente contido pelas formas conservadoras para as quais ele era canalizado — do PCB, em sua política de aliança de classes, passando pelo PTB, o principal instrumento de intervenção governamental nas organizações trabalhistas, aos sindicatos, federações e confederações devidamente controlados pelo Ministério do Trabalho. E seu sucesso indica até que ponto mesmo os jovens de maior sensibilidade política continuavam pensando com as categorias estéticas produzidas pela experiência histórica das classes dominantes no Brasil.

III

O sucesso inesperado de *Eles não usam black-tie* deu ao grupo do Arena as condições de realizar o Seminário de Dramaturgia, que tinha, entre outros, o objetivo prioritário de revelar novos autores, de preferência sintonizados com o *assunto* dessa peça histórica. Segundo depoimentos dos participantes[21], ali foi possível travar contato mais ou menos sistemático com questões que iam do teatro de Piscator à proposta para o Brasil do realismo socialista[22], ou "realismo crítico" (para os países que não tinham feito a revolução socialista). Mas a atividade mais importante foi a discussão das peças submetidas ao grupo, com os resultados mais diversos — da desqualificação sumária de candidatos a dramaturgo à modificação radical de tendências anteriormente esboçadas, caso específico de Augusto Boal, que no período do Seminário escreveu um dos mais importantes exemplares do teatro épico brasileiro: *Revolução na América do Sul.*

Como já observou Cláudia de Arruda Campos[23], o Seminário de Dramaturgia foi uma espécie de síntese da fase que então se vivia no Arena: pesquisa, busca de soluções dramáticas, definições estéticas e políticas. Outro ponto que também tem sido bastante salientado é a discussão envolvendo a obra de Brecht. E o próprio movimento teatral forneceu já no mês de agosto de 1958 — a montagem de *A alma boa de Setsuan* pelo teatro de Maria Della Costa — um incentivo dos mais relevantes para esse estudo. Maria Thereza Vargas em seu depoimento nos dá uma pista sobre o grau de complexidade dessa recepção de Brecht:

> Lembro-me da presença, no seminário, de Ruggero Jacobbi (muito ligado aos ex-participantes do Teatro Paulista do Estudante e que formavam, no Arena, o grupo interessado na "realidade brasileira" — fosse no texto, fosse na maneira de interpretar); de discussões terríveis sobre a montagem de *A alma boa de Setsuan* — a primeira montagem profissional de Brecht — e a primeira ocasião, portanto, de se verificar as teorias do recém-descoberto *Maître* [...][24].

Em vista dessas informações, podemos afirmar que no final do ano de 1958 a cena brasileira passara por duas experiências decisivas para que aqui também se começasse a experimentar o teatro épico. Primeiro a encenação bem sucedida de uma peça

que, graças a seu desastre estético, mostrou *objetivamente*, mesmo que ninguém tivesse consciência disso, a necessidade de ampliar o repertório dos meios e formas de expressão dos dramaturgos, diretores e atores genuinamente interessados em continuar tratando de assuntos como o de Guarnieri em *Eles não usam black-tie*. Em seguida, a encenação de uma das obras-primas de Brecht, que ao menos teoricamente deveria ter-se constituído numa boa amostragem de formas de expressão teatral ainda não experimentadas nestas plagas.

Isso é naturalmente um simples esquema, já que as coisas na realidade não se passam com essa linearidade. Basta ver que a crítica de Décio de Almeida Prado ao espetáculo de Maria Della Costa, em vez de indicar os caminhos formais percorridos por Brecht, tratou de acionar o sinal vermelho para os possíveis interessados, num excelente sintoma da tensão ideológica dos ares paulistanos: depois de alinhar o dramaturgo às fileiras comunistas — das quais se distancia porque o comunismo "acredita em si mesmo a tal ponto e crê no homem com tanto otimismo que não hesita em cobrar, como preço de salvação, alguns milhões de cabeças humanas"[25] —, ele passa a questionar o chamado "teatro épico":

> Começaremos por uma confissão: tanto a teoria como o texto de Brecht seduziram-nos mais no papel que no palco. De quem a culpa? Do próprio Brecht? Do crítico?
> Esta segunda possibilidade não surge aí por simples gesto de encantadora modéstia. Cada crítico é mais ou menos circunscrito por seus hábitos e crenças. Acostumados à perplexidade, à concentração dramática, ao jogo de contrastes da dramaturgia moderna, em que temos de ler nas entrelinhas, é natural, talvez, que nos pareça um tanto monótono este teatro narrativo, liso, plano, didático, onde todos falam uniformemente alto, onde tudo é dito e redito, onde as intenções são sempre explicadas e proclamadas, onde não há primeiros e segundos planos, onde se leva tanto tempo para contar uma história afinal bastante simples. A humanidade partiu da singeleza repleta de intenções morais da fábula e chegou à riqueza, à particularização, ao formigamento da ficção moderna. Que há vantagem política em se voltar atrás, falando com maior esquematismo e clareza, não temos dúvida em admitir. Mas haverá também progresso estético? Brecht fundiu a simplificação de linhas do expressionismo de 1920 com as preocupações políticas da década de 1930. Sintetizou assim toda uma linha do teatro de seu tempo. Mas

> estará aí a dramaturgia do futuro, a salvação do teatro, como acreditam os "brechtólogos"? Desejaríamos mais algumas provas para nos darmos por vencidos[26].

Aqui estão sintetizados todos os argumentos, dos políticos aos estéticos, desde então mobilizados, na qualidade de "crítica objetiva", neutra e não-apaixonada, à obra de Brecht no Brasil[27]. Décio de Almeida Prado vai logo ao ponto: de acordo com o repertório dramático e seus "complexos critérios", o teatro épico é um empobrecimento da linguagem teatral, um retrocesso estético, decorrente de uma clara estratégia política — já identificada com o comunismo.

É nesse contexto histórico de alta tensão que Maria Della Costa e Sandro Polônio ousam encenar seu Brecht. Mas falta ver, ainda que sumariamente, como a nossa esquerda, sempre muito brancaleônica, contribuiu para completarmos esse esboço de quadro no qual irrompeu a obra do maior dramaturgo do século, embora as discussões no Seminário de Dramaturgia sobre o realismo socialista já constituam uma boa pista.

Para entender o que se passava com o pessoal de teatro identificado com as propostas do Partido Comunista, como era o caso de Vianinha e Guarnieri, é bom lembrar também como andava a discussão estética na matriz. Lembrar, por exemplo, que durante a vigência da doutrina do realismo socialista na União Soviética Brecht nunca foi representado nem discutido[28] e que somente *depois* de 1955 sua obra começou a se transformar num assunto para os trabalhadores do teatro soviético, período em que se verificou uma "ofensiva geral contra os padrões stalinistas"[29] nos então chamados países da cortina de ferro. Com a lentidão de sempre, o nosso PC acabou entrando nesse processo de degelo à maneira retardatária de costume, de modo que seus adeptos e simpatizantes, quando se envolveram com o assunto, já estavam, sem saber, correndo atrás do prejuízo.

Nessas condições, independentemente dos detalhes que pudessem ser obtidos com Maria Thereza Vargas sobre as "terríveis" discussões do Seminário de Dramaturgia sobre a nossa montagem histórica de *A alma boa de Setsuan*, não há razão para apostar na possibilidade de grande proveito dessa experiência para o conhecimento do teatro épico. Basta constatar que nossos melhores artistas propunham e defendiam o realismo socialista quando na própria URSS já havia empenho em revogá-lo. Às voltas com *resul-*

tados de alta complexidade, sintetizados no "efeito de distanciamento", aqui apresentados na fórmula caricatural da opção dogmática entre Brecht e Stanislavski, nossos artistas pareciam mais preocupados em saber se um espetáculo (e o trabalho do ator) deve ou não procurar estabelecer *empatia* com o público do que em reconstituir e conhecer o *processo* que levou Brecht a realizar uma crítica tão devastadora ao teatro que chamou aristotélico. Para ter uma idéia do *drama* que esse problema criou para os militantes de esquerda em nossa experiência teatral, veja-se a seguinte declaração de Carlos Estevam Martins, já numa fase de avaliação distanciada da aventura cepecista:

> O Chico de Assis queria aplicar técnicas de Brecht e eu disse: "Nada de Brecht por aqui!" Quer dizer, nós tínhamos tanta autoconfiança que vinha alguém falar de Brecht, no caso um teatrólogo, e nós dizíamos que Brecht não entendia nada daquilo que estávamos fazendo, que não queríamos efeitos de distanciamento, mas o máximo de aproximação possível[30].

Não é demais lembrar que isso se passava no interior daquela experiência brasileira que mais se aproximou das de Piscator, Brecht e seus companheiros na Alemanha e ocorrida alguns bons anos depois do espetáculo de Maria Della Costa; de modo que não há muito exagero em supor que a leitura conservadora, na melhor das hipóteses segundo o nível estabelecido por Décio de Almeida Prado (o que de melhor estava ao nosso alcance), acabou dando os parâmetros da recepção de Brecht no Brasil. Isso não impediu, por outro lado, a adoção do repertório brechtiano, mesmo desacompanhado da necessária reflexão teórica correspondente. Por isso tem interesse o exame do texto de *A alma boa de Setsuan* segundo o nosso maior crítico teatral.

Seu resumo define como *eixo* da peça o fato de a boa Chentê haver recebido um pequeno pecúlio dos deuses e, para não se ver devolvida à miséria, ter-se desdobrado no mau Chui-tá, um "duro homem de negócios capaz de organizar uma indústria". Dessa *story-line* (para usar um termo técnico das teorias de *playwriting*), passamos diretamente ao exame das questões centrais da peça, a saber, o seu conflito propriamente dito e a sua "mensagem", ou conclusão, ou tese, porque, como se sabe, o teatro brechtiano sempre tem uma "tese" a ser "demonstrada" e a crítica

perspicaz é aquela que consegue identificar essa tese. O conflito, como a *story-line* já insinuou, estabeleceu-se entre a bondade (ou face boa) e a maldade (ou face má) de uma mesma pessoa. Então a peça demonstra que, pela bondade, Chen-tê perderia tudo e os outros praticamente nada ganhariam e, pela maldade, Chui-tá faz os outros trabalharem para terem o que comer, mas guarda para si a parte do leão, deixando-os na miséria. Conclusão: "os homens não são o que deveriam ser", coisa que "já se sabia de antemão", pois

> no fundo de cada um de nós, jaz uma centelha de bondade, uma aspiração, longínqua ou próxima, a uma vida coletiva menos injusta. [...] A culpa, portanto, não é do indivíduo mas do sistema. Justo — já o haviam notado os gregos há dois mil e quinhentos anos — é o cidadão de cidade justa[31].

A crítica prossegue, nos termos previamente citados, tratando da identificação da "forma simpática" do comunismo de Brecht nessa peça e da desqualificação completa dos recursos formais do teatro épico que resultam em um teatro monótono, narrativo, liso, plano (não há primeiros e segundos planos), onde tudo é dito e redito etc. etc. Os argumentos do crítico parecem encontrar perfeito respaldo no objetivo resumo da peça (do qual extraímos apenas os tópicos básicos), de modo que parece não haver razão para se discordar de crítica tão isenta, preocupada até em distinguir o dramaturgo do comunismo *tout-court*.

Mais insidioso que a ponderada argumentação *contra* o teatro épico é, entretanto, o próprio resumo "objetivo" da peça, que reduziu um texto de extrema complexidade, no qual Brecht trabalhou no mínimo seis anos[32], a uma historinha indigna de ser tratada até mesmo em chave de comédia de *boulevard*. Tal redução de *A alma boa de Setsuan* fica mais evidente quando verificamos que nosso crítico pode ter visto ali muito mais coisas e parece não lhes ter dado importância nessa oportunidade, pois voltou ao assunto algum tempo depois, quando tratou peça de Chico de Assis, *O testamento do cangaceiro*, largamente inspirada naquele texto brechtiano. Como o interesse aqui não é o exercício de dramaturgia comparada, vamos direto ao ponto economizado na primeira crítica:

> *A alma boa de Setsuan*, sendo visceralmente marxista, ataca logo o ponto essencial: os meios de produção. E não é por acaso que

> coloca uma de suas cenas capitais numa fábrica, uma pequena fábrica que é também o começo de toda uma determinada organização econômica e social. As implicações políticas, quando chegam, não surpreendem porque, sub-repticiamente, já haviam se incorporado ao texto desde o princípio[33].

Apesar daquele advérbio sub-repticiamente envenenando o argumento relativo às implicações políticas do texto brechtiano, podemos tomar essa nova abordagem como um bom ponto de partida para outro tipo de análise, pois ela finalmente traz um material tão decisivo na peça, que muda totalmente a idéia construída sobre a *story-line* anterior: agora ficamos sabendo que a peça é marxista (portanto diferente de stalinista) e tem por objeto os meios de produção. Com esse conceito, que, no máximo, ficara implícito na formulação dramática do conflito, podemos ler as aventuras de Chen-tê sob uma luz mais clara do que a inicialmente proposta.

Para começo de conversa, seria conveniente estabelecer a importante determinação do modo como aparecem deuses nessa fábula, que depende do foco narrativo, uma das mais férteis conquistas do teatro épico. Enquanto no drama essa questão não se coloca devido à exigência formal da absoluta ausência do autor e, por ser óbvia, não há razão para problematizar a sua relação com os materiais nele mobilizados, no teatro épico *cada detalhe* tem que ser examinado em todas as suas relações. Assim, se *deuses* aparecem num drama de maneira não-problemática, pode-se inferir que eles fazem parte das convicções ideológicas do autor. Mas a sua ocorrência em texto de um marxista como Brecht não pode ser considerada *natural*, como fez Décio de Almeida Prado, ainda mais que o dramaturgo teve o cuidado de restringir a presença dos "seus" deuses aos delírios de um *miserável faminto*, responsabilizando-o pelo contato deles com Chen-tê. Isso se define de saída, no prólogo, mas como aqui pode não ficar muito claro que esses deuses são fruto das alucinações de Wang, e que Chen-tê, uma prostituta igualmente miserável, *embarcou* de modo interessado nessa história, no desenvolvimento da peça *todas* as demais aparições dos deuses (num total de cinco) *como tais* se dão em *sonhos* de Wang, segundo as rubricas do dramaturgo. Além disso, Brecht *preveniu* a possibilidade da pequena fortuna de Chen-tê ser "naturalmente" entendida como um presente dos deuses. Daí ter repetido a história, mas em forma de relato, no primeiro encontro entre

a ex-prostituta e Sun, o qual, dotado daquele mínimo de bom senso dos que sabem quanto custam as coisas, evidentemente *não acreditou* na lorota[34]. Finalmente, como prova dos nove para o público, quando Chui-tá vai a julgamento, os juízes do tribunal são aqueles mesmos deuses com os quais Wang sonhou durante todo o tempo da ação. Por esse recurso da narrativa brechtiana, podemos afirmar que, longe de se utilizar de uma fábula cuja verossimilhança depende de "deuses-*ex-machina*", nesse caso o dramaturgo trabalhou com os seus conhecimentos da *crítica alemã da religião*, pelo menos a que vai de Feuerbach ao jovem Marx[35]. E dando conseqüência estética aos seus conhecimentos materialistas, além de mostrar aqueles deuses como alucinação de faminto, determinou-os não apenas como membros da classe dominante, mas fundamentalmente como ligados ao poder judiciário. Um diretor conseqüente resolveria de maneira cênica essa caracterização vestindo os seus atores como mandarins, idéia, aliás, explicitada pela descrição dos "deuses", feita por Wang no prólogo:

> Há três dias que espero aqui, na entrada da cidade, principalmente no fim da tarde, para ser o primeiro a dar as boas vindas aos deuses. Se deixar para depois, talvez eu não tenha mais oportunidade: estarão cercados de gente importante, e chegar até eles não vai ser fácil. Se eu pudesse ao menos reconhecê-los! É possível que não venham juntos: com certeza há de chegar um por um, para não dar na vista... (*Wang observa uns operários que passam.*) Aqueles lá, não podem ser: voltando do trabalho, com os ombros arriados de carregar peso... Aquele outro também não deve ser deus: os dedos dele estão manchados de tinta, há de ser quando muito escriturário da fábrica de cimento... (*Passam dois senhores.*) Aqueles dois também não me parecem deuses: têm cara de gente bruta, que vive dando pancada e um deus não tem necessidade disso... Já aqueles três ali: com eles parece que a coisa é outra! São bem nutridos, não têm sinal de ocupação nenhuma, e estão com os sapatos empoeirados como quem chega de muito longe. São eles, sim! Às vossas ordens, Santíssimos! (*Wang prosterna-se, curvando-se até o chão.*) (p. 13)

Só essa fala do personagem bastaria para revelar quanta má-vontade está por trás da afirmação de que no texto de Brecht "tudo é plano". E, por outro lado, em vista dela e do exposto, não perceber que na *story-line* os deuses não podem entrar como informação relevante é simplesmente comprometer de saída qualquer

possibilidade de análise crítica dos seus materiais. Brecht sabia disso. Tanto que, em suas anotações a propósito de *A alma boa de Setsuan*, faz um didático exercício revelador: resumiu o argumento como notícia de jornal, assumindo, como repórter, a necessária distância crítica da história toda. Na "reportagem", os "deuses" aparecem primeiro como a explicação de Chen-tê para a origem de seu capital e, no fecho do texto, como uma curiosidade adicional registrada pelo repórter em termos que merecem ser reproduzidos:

> O acontecimento adquire um matiz poético — que provocou hilaridade em toda Setsuan — através das declarações de um aguadeiro. Segundo este, Li Gung [Chen-tê] teria recebido seu capital das mãos de três deuses, que *em sonhos apareceram a ele* várias vezes para se informar sobre as boas obras daquela alma boa. O referido aguadeiro diz ter reconhecido os deuses nos três juízes diante dos quais o mistério [Chen-tê/Chui-tá] se revelou[36].

Diante dessas observações, restaria levantar a hipótese de que o diretor Flamínio Bollini não levou em consideração os apontamentos de Brecht nem as claras indicações do texto. Mas, nesse caso, o próprio crítico reconheceria que a sua obrigação seria a de fazer os devidos reparos ao trabalho do diretor, como fizera anos antes com Alfredo Mesquita[37]. Se no caso da montagem da EAD cabia reclamar de uma destoante "nota nacionalista", por que não reclamar agora do eventual tratamento inábil da "alienação religiosa" nesse espetáculo — tema tão grave quanto o do nacionalismo para um autor marxista? O silêncio do crítico sobre a questão é mais um ponto a se considerar sobre as condições adversas em que Brecht chegou ao Brasil.

Acompanhando as mais seguras indicações do próprio autor, tentemos apresentar um resumo mais compatível com a peça: em Setsuan o senhor Chui-tá foi levado a julgamento sob a acusação de ser responsável pelo desaparecimento de sua prima, Chen-tê. Diante dos juízes ele revela ser a própria jovem "desaparecida" e explica que recorreu a esse expediente para evitar a sua ruína econômica: enquanto Chen-tê, dedicava-se à prática da caridade em favor dos miseráveis da vizinhança e, enquanto Chui-tá, cuidava dos seus negócios segundo as regras do jogo — dando golpes econômicos e explorando a mão-de-obra dos mesmos miseráveis acudidos por Chen-tê. Por essa formulação, em vez de acompa-

nhar o fenômeno da "dupla personalidade" de Chen-tê em chave de conflito dramático com direito a *suspense*, na linha da maioria dos críticos de Brecht, podemos examiná-lo à luz das considerações de um Raymond Williams, por exemplo:

> Chen-tê, a boa mulher, inventa seu primo mau, Chui-tá, primeiro como um papel alternativo para socorrê-la, mas depois efetivamente como uma pessoa independente que coexiste com ela. Não se trata de bondade fixa contra maldade fixa — de moral tipo polícia-e-ladrão —, mas de bondade e maldade no ato de sua produção nos momentos de uma ação, como possibilidades coexistentes. Isso é verdadeiramente visão complexa e ela está profundamente integrada à forma teatral. Não se impõe uma resolução; a tensão persiste, como deve ser, e a peça termina com um convite formal para que se reflita sobre isso[38].

À parte o que já vimos nas determinações relativas à presença de deuses, a complexidade dessta peça aparece em inúmeros detalhes. Caberia destacar pelo menos dois deles por serem diferentes recursos formais de distanciamento: a multiplicação do foco narrativo e a eliminação do suspense incidente sobre a dupla personalidade. Nesse segundo caso, a primeira aparição de Chui-tá, mesmo devidamente inspirada nos conselhos mal-intencionados de dois dos aproveitadores da nova situação de Chen-tê, não deixa totalmente claro para o público que se trata da própria Chen-tê travestida de homem. Mas a entrada do quinto quadro é precedida de um entreato no qual a transformação se dá na boca de cena. Essa simples operação cênica revela o empenho do dramaturgo em eliminar convenções dramáticas e em mostrar ao público que, para seu governo, se a peça estiver tratando de algum mistério, não é o da relação entre esses dois personagens, ainda que para os demais envolvidos na história esse segredo seja fundamental. Trata-se de recurso antigo da comédia (que o período de vigência do drama tentou banir do teatro), cujo objetivo é estabelecer alguma forma de cumplicidade entre o público e um ou mais personagens da peça. Essa cena coloca o público num ponto de observação privilegiado em relação ao conjunto dos antagonistas de Chen-tê e cria a distância necessária à fruição divertida dos acontecimentos, como sabiam os comediógrafos desde os tempos de Aristófanes. Mais que isso: nessa cena a atriz que desempenha o papel de

Chen-tê deve mostrar ao público o *processo* de sua transformação. Assim, nas rubricas o dramaturgo dá as seguintes indicações:

> Chen-tê aparece, tendo nas mãos a máscara e o terno de Chui-tá, e canta a canção da impotência dos deuses e dos bons [segue a primeira parte da canção]; Chen-tê veste o terno de Chui-tá e dá alguns passos imitando a maneira masculina de andar [canta a segunda parte]; e por fim Chen-tê põe a máscara de Chui-tá e continua a cantar, com voz de homem. (p. 68-69)

Trata-se, pois, de uma retomada dos procedimentos da comédia que foram sendo abandonados ou "refinados" a partir dos tempos de Maquiavel e, simultaneamente, do passo adiante exigido pela causa da democratização cultural na modernidade: no teatro de Brecht o público deve ser posto em contato também com as *técnicas* de atuação cuidadosamente transformadas em segredo privativo da corporação dos atores ao longo dos séculos de administração burguesa da cultura[39]. Por esse segundo aspecto, fica por sua vez comprometida a empatia que a cumplicidade no conhecimento do artifício poderia criar entre Chen-tê/Chui-tá e o público: este não tem razão nenhuma para "torcer" por Chen-tê, tão explicitamente *farsante* quanto os seus antagonistas.

Quanto à multiplicação do foco narrativo, além da alternância entre Wang e o dramaturgo[40], em determinado momento (quadro 8) a Sra. Yang — mãe de Sun, o aviador frustrado e corrupto que conquistou o amor de Chen-tê com o objetivo evidente de explorá-la — assume o papel de narrador. Ela relata os acontecimentos dos três meses que transformaram o seu filho em braço direito de Chui-tá. Alguns dos momentos dessa narrativa são encenados na forma de *flashback*, desmentindo, através da cena, a versão maternal dos acontecimentos. Também nesse caso os *valores* exaltados durante a *narrativa* não são os do dramaturgo, mas os da mãe entusiasmada com a ascensão do filho a seus olhos regenerado. Também nesse caso uma encenação descuidada pode comprometer seriamente o horizonte crítico do público.

Nos momentos em que o foco narrativo é do próprio dramaturgo — e, portanto, temos a *sua* visão da história — não pode haver dúvida sobre o que está sendo iluminado: os mecanismos da chamada "acumulação primitiva" (Décio de Almeida Prado indicou na crítica ao trabalho de Chico de Assis o verdadeiro *ponto*

em questão) e a complementaridade não-contraditória entre a exploração capitalista e as práticas de beneficência social vivamente reivindicadas por aqueles explorados que já caíram no nível da subumanidade. Rigorosamente *nenhum* dos personagens — dos deuses ao casal de tapeceiros que tentou ajudar Chen-tê a sair de uma dificuldade financeira — escapa da crítica corrosiva do dramaturgo. O balanço dos acontecimentos envolvendo esse tipo de gente deve ser feito pelo público levando isso em conta, segundo o convite que serve de epílogo à peça:

> [...] Como encerrar este enredo?
> Já batemos o bestunto e nada achamos no fundo:
> se fossem outros os homens, ou se outro fosse o mundo,
> ou se os deuses fossem outros ou nenhum — como seria?
> Nós é que ficamos mal, sem nenhuma fantasia!
> Para este horrível impasse, a solução no momento
> talvez fosse vocês mesmos darem trato ao pensamento
> até descobrir-se um jeito pelo qual pudesse a gente
> ajudar uma alma boa a acabar decentemente...
> Prezado público, vamos: busquem sem esmorecer!
> Deve haver uma saída: precisa haver, tem que haver!" (p. 144-5)

Em vez de reiterar a batida tese grega a respeito do cidadão justo, como "concluiu" o crítico brasileiro, talvez fosse mais proveitoso pensar na sugestão de John Willet sobre o que pretendia Brecht:

> projetar uma luz incomum sobre o nosso comportamento social e moral, iluminando, à sua maneira bastante pessoal, aquela interessante e muito negligenciada área onde a Ética, a Política e a Economia convergem e se encontram[41].

É difícil pensar em outro autor além de Brecht capaz de mostrar com tantos *matizes* a convergência dessas áreas que a ideologia teima em pensar separadamente. Em *A alma boa de Setsuan* temos a possibilidade de acompanhar a ascensão econômica da empresa de Chen-tê/Chui-tá — da aquisição de uma tabacaria com dinheiro de origens obscuras à implantação de uma fábrica de derivados de tabaco graças a sucessivos atos de violência, roubo, corrupção e tantos outros eticamente discutíveis — em cenas que expõem a natureza do sistema capitalista. E didaticamente somos convidados a observar como a esfera política, supostamente sepa-

rada desse pântano, nas figuras da polícia e da justiça, está a serviço da expansão dessas relações ético-econômicas. Basta ver com que facilidade Chui-tá *compra* a boa vontade do policial e a nada constrangida concordância dos juízes com a necessidade que tem Chen-tê de recorrer a Chui-tá pelo menos uma vez por mês.

Inúmeras outras considerações poderiam ainda ser feitas se o caso fosse apresentar uma análise exaustiva dessa obra de Brecht. Mas aqui se trata apenas de dar uma ligeira amostra do universo introduzido por Maria Della Costa no teatro brasileiro, num espetáculo que o próprio Décio de Almeida Prado considerou "tão corajoso, tão inteligente, tão sério, tão trabalhado, tão limpo e honesto, tão novo entre nós"[42].

Uma questão, pelo menos, teria que ser enfrentada, depois dessa problemática "chegada propriamente dita" de Brecht ao Brasil. Trata-se do seu caráter retardatário, ou até, se quisermos, póstumo, pois o dramaturgo morreu em 1956. Se nós sabemos das óbvias dificuldades criadas pelo Estado Novo (1937-1945) para a introdução de uma dramaturgia como a dele em nossos palcos, nem por isso podemos aceitá-las como razão suficiente para o silêncio da vida cultural brasileira a seu respeito. Aliás, nem isso pode ser afirmado, pois, em sua comunicação ao simpósio "Brecht no Brasil", Raúl Antelo revela que os nossos modernistas foram os seus primeiros leitores[43] e dá destaque aos esforços desenvolvidos por Aníbal Machado (autor do necrológio de Brecht em 1956 num jornal do PCB) no sentido de fazer um teatro nele inspirado. Por outro lado, Mário de Andrade, em carta de 1929 a Manuel Bandeira, dando notícia de seu projeto de escrever *Café*, sugere ao amigo a leitura de Ernst Toller[44]. As duas informações são indício de que se Mário não entrou em contato com a própria obra brechtiana (não só a poética, como já indicou Raúl Antelo, mas a teórica e teatral), pelo menos tomou conhecimento das tendências de que Brecht participava: Ernst Toller foi figura importante na história do teatro épico alemão, e *Café*, originalmente pensado como um romance descomunal, resultou numa *ópera* que até hoje espera por um estudo à sua altura.

Talvez a cotação zero de Brecht entre nós até o final dos anos 50 se explique melhor por nossa dependência em relação ao teatro francês, só minimizada com a transformação da Broadway em nova Meca teatral no segundo pós-guerra. Uma dependência dessa ordem implica que, para chegar até nós, o dramaturgo teria

que passar primeiro pela alfândega francesa, fato que só se verificou *para valer* com a memorável *tournée* parisiense do Berliner Ensemble em 1956, dois anos antes da agora nada casual encenação francesa de *A alma boa de Setsuan* (Roger Planchon), assistida por nosso crítico Sábato Magaldi. A repercussão brasileira dessa entrada triunfal do teatro brechtiano na pauta cultural do Ocidente foi quase imediata. É muito ilustrativo a respeito o depoimento de Geir Campos sobre as condições em que trabalhou na "tradução" da peça por encomenda de Sandro Polônio. Conta-nos o poeta que Sandro e Maria Della Costa leram o texto em francês e imediatamente pediram a Antônio Bulhões que o traduzisse (do francês). A Geir Campos coube fazer o cotejo com o texto alemão importado a toque de caixa. Flamínio Bollini já iniciara os ensaios e Sandro ia buscar *cada cena* concluída para distribuir ao elenco. Avalia Geir Campos:

> Aquele "tempo", que se pede e se recomenda, durante o qual o tradutor deve deixar sua tradução "esfriando", para depois relê-la e eventualmente cotejá-la com o original — evidentemente não nos era dado, a Bulhões e a mim. Traduzíamos sob pressão, "da mão para a boca", como se diz. É claro que algumas coisas não saíram perfeitas, numa tradução feita assim, a toque de caixa. Mas Bulhões e eu tivemos a sorte de podermos assistir à maior parte dos ensaios da peça, e durante os ensaios os textos eram ainda submetidos a uma que outra mudança, exigida então pelas facilidades de leitura e interpretação pelos vários atores[45].

Uma das marcas dessas condições de trabalho (começando pela tradução do francês) permanece como uma fratura exposta ainda na edição de 1977 da editora Civilização Brasileira, que usamos para os nossos comentários: os *quadros*, ou *cenas*, que na edição alemã são simplesmente numerados (num total de 10), na brasileira receberam o dramático nome de *atos*[46]. Tal "contribuição" dos tradutores, ao mesmo tempo que revela uma espécie de empenho em "facilitar a vida" dos leitores, mostra o abismo existente entre o seu repertório dramático e o épico, do dramaturgo. E, para mostrar que não há exagero nisso, é suficiente lembrar duas coisas de ordem diversa. Primeiro, Brecht não confundia, nem nas suas peças didáticas, o empenho em ser claro com "facilitar" a exposição, pois sabia o que isso implica em termos de concessões a um repertório estabelecido e conservador. Em segundo

lugar, ele não usaria a palavra *ato* para designar um *quadro* de sua peça (limitou-se a numerá-los), pois conhecia muito bem a reflexão européia, inclusive e principalmente a alemã, esquematizada no manual de Gustav Freytag[47], sobre o conceito de ato — recurso fundamental na construção do *drama*.

Mas, voltando à nossa matriz cultural, ou mesmo à Europa, dos anos 20 e 30, a pergunta mais adequada talvez seja a seguinte: que chances tinha Brecht de ser conhecido *fora* da Alemanha? Tal pergunta deve-se a uma observação do próprio Brecht e a outra de Walter Benjamin já no exílio provocado pela sanha de Hitler e seus capangas. Brecht explicava que o seu teatro (e, portanto, a obra coletiva alemã chamada teatro épico) tinha como pressuposto, em todos os sentidos, incluindo até mesmo o acesso aos *meios de produção*, o movimento operário alemão — como se sabe, o mais poderoso da Europa até a ascensão de Hitler. Sabe-se também que o movimento político e cultural dos trabalhadores alemães nos anos 20 (os da República de Weimar) não pode ser pensado sem conexão com a Revolução vitoriosa de 1917 e a derrotada em 1918. Por isso o dramaturgo escreveu que o teatro épico pressupõe "um poderoso movimento social, interessado na livre discussão de seus problemas vitais e capaz de defender seu interesse contra todas as tendências adversas"[48].

Um tal poderoso movimento social não existia na França, Inglaterra ou Estados Unidos. Entendamo-nos: o movimento operário existia por toda a parte (até no Brasil), mas sem o peso e a visibilidade política e cultural do alemão. Isso talvez explique o *relativo* desconhecimento dos artistas alemães, como Brecht, a ele vinculados. Assim, no início dos anos 30, apenas o filme de Pabst, *A ópera dos três vinténs*, feito a partir da encenação de Brecht, e as músicas dele e Kurt Weill eram conhecidos fora da Alemanha. Nesse horizonte podemos entender tanto a má-fortuna quando as dificuldades de produção e recepção de espetáculos teatrais enfrentadas por Brecht e seus companheiros dramaturgos no exílio. Ernst Toller, por exemplo, optou pelo suicídio. Walter Benjamin, também no exílio, escreveu as seguintes linhas:

> A maioria das peças que há dez ou quinze anos reuniram na Alemanha um público político está superada pelos acontecimentos. O teatro da imigração tem que começar desde o início; não somente deve construir de novo sua cena, mas além disso o seu drama"[49].

Em 1930, como Berlim, Paris também não era *ainda* a capital de um país onde não se permitia nomear o proletariado, mas os patrulheiros da cena teatral parisiense não hesitaram em condenar ao fogo do inferno qualquer tentativa de montar espetáculos que pudessem espalhar entre eles aquele perigosíssimo cheiro de enxofre que empesteava os ares alemães. Por isso, quando Gaston Baty inaugurou, em novembro de 1930, o seu Théâtre Montparnasse com a *Ópera dos três vinténs*, a peça foi sumariamente estigmatizada pela imprensa. Giovanni Lista, cujo relato estamos resumindo[50], sugere que não se encontrou uma única crítica favorável ao espetáculo. O máximo que se fez foi elogiar as qualidades de Baty, mas para lamentar tanto talento e empenho desperdiçados com um assunto tão pobre. De fato, pobre é o que mais tem a *Ópera* de Brecht, mas daí a afirmar que o *assunto* é pobre... Em todo o caso, talvez se nos lembrarmos de que essa crítica foi publicada no *Paris-Soir* e de que o crítico (Lucien Farnoux) explicava a moderna dramaturgia alemã como resultado de uma fusão eslavo-semítica, talvez possamos ter uma idéia dos índices de racismo chauvinista que continuavam poluindo os ares franceses. Depois desse espetáculo, já exilado, Brecht fez nova tentativa na cena francesa: em 1933 ele e Kurt Weill viram o seu balé *Os sete pecados capitais* apresentado pela companhia de Georges Balanchine, "Les Ballets 1933", no Théâtre des Champs-Elysées. Não podia dar certo, mas segundo o suspeito Martin Esslin, o espetáculo alcançou pouco mais do que um *succès d'estime*"[51]. Quem conhece bem a história da política francesa até a capitulação de Pétain talvez possa explicar por que Brecht começou a interessar aos franceses só depois da guerra e, mais metodicamente, depois do espetáculo de Roger Planchon[52].

Como os nossos pedagogos em matéria de encenação do teatro moderno eram italianos, restaria investigar a possibilidade daqueles desbravadores trazidos por Franco Zampari ao TBC terem tido algum contato com a dramaturgia e as experiências cênicas alemãs. Aqui o quadro fica ainda mais problemático se nos lembrarmos de que Mussolini assumiu o poder em 1922 e oficializou o caráter ditatorial de seu governo em 1925, tornando mínimas as chances de representação de dramaturgos marxistas na Itália. Mas ainda assim o teatro italiano apresentou pelo menos uma encenação de Brecht que nos pode ensinar alguma coisa. Reconstituindo o que foi a primeira montagem italiana (Milão, 1930) de Brecht, o

já citado Giovanni Lista conta que, segundo um crítico atento, o diretor, Anton Giulio Bragaglia, ter-se-ia apoiado em métodos e técnicas de encenação de Meyerhold (primado do teatral e do espetacular) mas eliminou da *Ópera dos três vinténs* qualquer vestígio de luta de classes. Num subtítulo bastante sugestivo, *Brecht ad usum burgensis*, Lista passa a palavra ao próprio Bragaglia, que reafirma as suas idéias no final da década de 50 quando, graças ao trabalho de Strehler e outros, os italianos "redescobrem" a *Ópera*:

> Brecht é um grande autor e sua adaptação de John Gay foi bem-sucedida. Mas Brecht é marxista e ao reescrever a peça mostrou-se sectário. Eu nada mais fiz do que suprimir as tiradas marxistas, prestando assim um grande serviço ao público, que se entediaria ao ouvi-las. Cada encenador faz o espetáculo que lhe agrada. Strehler estaria errado se quisesse infligir ao bom burguês cenas que este não pode apreciar. Quanto a mim, estava certo ao suprimir as tais cenas ao escolher a adaptação Brecht-Weill, na medida em que ela fez um grande sucesso[53].

Em alguma medida o interesse italiano por Brecht parece ter sido mais continuado que o francês (apesar de Mussolini), tanto que já em 1943 Vito Pandolfi montou em Roma a *Beggar's opera* de John Gay para driblar a censura fascista, mas nela introduziu o espírito brechtiano. Desde então o dramaturgo tem sempre estado na ordem do dia da cena italiana, pelo menos até fins de 1977, data do texto de Giovanni Lista.

Com essa breve notícia sobre a experiência italiana com Brecht, se não se explica por que os nossos diretores importados da Itália não estavam interessados nesse repertório, ao menos tomamos conhecimento de um modo de se relacionar com a sua obra que, inaugurado *ad usum Ducis*, *pode* ter se transformado numa espécie de modelo mundial para o segundo pós-guerra. Não que Bragaglia tenha sido indiscriminadamente imitado, mas há indícios de que ele fez escola. Se não, como explicar comentários semelhantes de gente tão diferente como Antonio Abujamra e Raymond Williams? O primeiro teria dito a um jovem e incrédulo Fernando Peixoto que Brecht seria impensável sem o marxismo[54]. E Raymond Williams conclui o seu estudo magistral sobre a obra de Brecht lembrando que "sem o tipo de consciência que pressupõe, o método brechtiano degenera em meras técnicas da moda"[55].

2.

NA HORA DO TEATRO ÉPICO

Desconfiai do mais trivial,
na aparência singelo.
E examinai, sobretudo, o que parece habitual.
Suplicamos expressamente:
não aceiteis o que é de hábito
como coisa natural,
pois em tempo de desordem sangrenta,
de confusão organizada,
de arbitrariedade consciente,
de humanidade desumanizada,
nada deve parecer natural
nada deve parecer impossível de mudar.

(Brecht, *Nada é impossível de mudar)*

I

Quando *Revolução na América do Sul* estreou no Rio de Janeiro, em setembro de 1960, João das Neves escreveu para o jornal *Novos Rumos* a crítica "Revolução e contradição", na qual apontava o passo em falso que o Teatro de Arena estava dando: produzir um espetáculo de teatro épico *fora* das condições em que ele faz sentido. Esta sua idéia não se traduz, entretanto, com a clareza necessária. Ao contrário, formulada em termos de sociologia da arte, a crítica de João das Neves participa do mesmo tipo de pressupostos políticos e sociais que permitiram a José Renato montar sem problemas a *Revolução* de Boal num teatrinho de Copacabana. A contradição entrevista por João das Neves dizia respeito ao *público* visado pelo texto (popular etc.) e ao atingido pelo espetáculo (classe média), mas não às condições em que ele foi produzido. Conta ainda João das Neves que Vianinha, ator da montagem carioca, numa conversa, disse-lhe ter gostado muito de sua crítica mais ou menos pelas seguintes razões: "é exatamente o

que nós estamos vivendo; a gente não está querendo fazer teatro para burguês; nós fazemos teatro com problemas populares, para o povo brasileiro, não tem nada que fazer para essa platéia aqui, eu concordo com você"[1]. A contradição formulada nesses termos foi "resolvida" pouco depois, a partir da nova experiência teatral propiciada pela produção de *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, de Vianinha, com a fundação do CPC, que também incluiu a *Revolução* em seu repertório.

Embora esse quadro de referência não seja o único responsável, é lícito recorrer a ele para entender por que alguns anos depois Augusto Boal não dava maior importância à sua peça, a ponto de não apontar nela qualquer atributo que a distinguisse do repertório da chamada "fase nacionalista" do Teatro de Arena. Sobre aquelas peças saídas do Seminário de Dramaturgia, Boal escrevia que seu estilo "pouco variava e pouco fugia do fotográfico", consistindo a sua desvantagem principal em "reiterar o óbvio"[2]. Mesmo indicando Sartre e Brecht como elaboradores de um caminho que se dispõe a seguir, no prefácio da peça o autor não demonstra acreditar que fez alguma coisa propriamente nova na dramaturgia brasileira. Antes incorporando as críticas que há de ter recebido quando da encenação, Boal acaba enumerando como defeitos, entre outros reais, justamente os aspectos formais que concorrem para caracterizar a novidade e as qualidades de sua peça:

> Por que uma peça tão quebradinha, com tantos personagens, tanta cena e música e canções? Não nego que a peça apresente uma certa anarquia na seleção dos seus elementos; explico a causa que, embora, nada justifica: a versão inicial passava-se num circo, sendo todos os personagens representados por palhaços. [...] Daí a proliferação de cenas que poderiam ter sido excluídas e que se mantiveram residuais dentro da atual versão [...] Quis escrever uma peça que não procurasse a análise de um personagem defrontado com um problema, e essa tarefa teria que se socorrer de elementos técnicos trazidos pelo cinema, pelas formas épicas e pelo circo. Tentei uma visão panorâmica incompatível com qualquer variação em torno da cena-gabinete; embora a peça não seja, em nenhum momento, realista, foi a realidade, em todos os casos, o ponto de partida"[3].

Nota-se nessas explicações a acolhida de críticas como as feitas por Sábato Magaldi, que viu algumas cenas correrem o risco de se desfazer no caos, "tal a forma indisciplinada e anárquica", e,

mesmo indicando o parentesco formal entre *Revolução* e *Mãe Coragem*, bem como o didatismo das canções que também a aproxima da teoria brechtiana, preferiu localizar as raízes dessa peça em Aristófanes, lembrando ser o comediógrafo um aristocrata da oposição à democracia grega. E o "elogio" repousa justamente nessa observação, pois apesar de ser "grosseira, mal-educada, sem sutileza", a peça teria "toda a vitalidade alegre e contagiante da farsa primitiva", assimilando lições tradicionais do teatro e misturando-as "com os estímulos imediatos da experiência nacional — a revista e o circo"[4]. O elogio é apenas aparente e hoje talvez possa mesmo passar por tal, já que os então vigentes preconceitos contra o teatro de revista parecem superados. Entendamo-nos: até bem pouco tempo atrás, quando se falava em teatro de revista, designavam-se aqueles espetáculos — de "rebolado", segundo Sérgio Porto — produzidos pelos Walter Pinto da praça Tiradentes para explorar dotes físicos de mulheres bonitas (*girls* e vedetes) e o gosto pela pornografia, explícita ou insinuada, próprio de um público tido por inculto. Num contexto assim, atribuir a um espetáculo *teatral* características da revista equivalia a considerá-lo no mínimo duvidoso, por mais cercada de elogios que a expressão estivesse — como está, no caso de Sábato Magaldi. Para se aquilatar o ponto a que chega a indisposição contra a revista, basta verificar que, no livro citado, o capítulo sobre Artur Azevedo — certamente um dos nossos maiores autores de revistas de ano, as antepassadas da forma que sobreviveu degradada em palcos cariocas até fins dos anos 50 — praticamente *ignora* essa parte da sua produção, dando preferência ao seu "teatro sério", constituído por dramas e comédias. Mesmo quando trata da *Capital Federal*, o crítico limita-se a registrar o fato de que a peça foi extraída da revista *O tribofe* — diga-se de passagem, reproduzindo o argumento quantitativo do próprio Artur Azevedo[5].

Ao contrário de Sábato Magaldi, Delmiro Gonçalves aplaude com muito entusiasmo essa e outras características da peça de Boal:

> pela primeira vez, em nosso teatro, todas as formas e técnicas foram usadas descaradamente e sem medo (digamos assim) para atingir a um efeito desejado: circo, revista, canções, chanchada, farsa, com um despudor, uma entrega total que nos faz vislumbrar caminhos até agora impensados e que ansiávamos ver empregadas em nosso teatro, para uma nova procura, para uma revisão necessária e total[6].

Notando o alcance dessas observações, até porque tinha em perspectiva *Zumbi* e *Tiradentes*, Cláudia de Arruda Campos avança no diagnóstico: "Se o título da peça é irônico e se trata exatamente de práticas anti-revolucionárias, sua montagem representará autêntica revolução formal". Dando mais um passo, diríamos que a revolução já se dera no texto, aproveitando a deixa da modificação da "fórmula da casa" que, segundo Décio de Almeida Prado, a peça teria produzido. Pois se, com as ressalvas decorrentes do exposto no capítulo anterior, até podemos concordar com Boal sobre a "fórmula" introduzida no Arena por *Eles não usam black-tie*, não se pode aceitar que *Revolução* seja uma peça de estilo fotográfico, ainda que a fotografia tenha entrado no conjunto dos seus materiais, e muito menos que ela seja classificada como *mais uma* entre as montadas pelo Arena no período iniciado em 1958.

II

A crítica sobre *Revolução na América do Sul*, tanto favorável quanto contrária, tem uma característica comum: evita resumi-la. O máximo a que se chegou foi à enumeração dos tópicos por ela abordados e, como vimos, seu próprio autor admite o risco que ela correu de se desfazer no caos. Essa situação já é um índice da estranheza criada pela peça que, em alguma medida, derrotou a crítica, pois esta não dispunha de categorias que lhe permitissem analisá-la num sentido forte.

Se não existisse o antigo preconceito do *teatro* brasileiro tido como sério contra a farsa, a sátira e a revista, que relegou essas modalidades ao limbo do não-teatro, teria sido possível aos nossos críticos perceber que *Revolução na América do Sul*, até por seu parentesco — prontamente indicado por Sábato Magaldi — com *Mãe Coragem* de Brecht, era um novo rebento da mesma linhagem teatral que na França produzira no século XIX o *cabaré* (depois importado pelos alemães, começando por Munique), o *music-hall* e a *revista de ano*, que chegou ao Brasil através de Portugal[7], aclimatando-se tão bem quanto em terras lusitanas e alimentando um intenso intercâmbio entre os dois países, só interrompido com a segunda guerra mundial. E, ao contrário dos cultuadores do "teatro sério", o público e os produtores do teatro de revista nele apreciavam de preferência a sátira política (pessoal ou

a acontecimentos), a ponto de muitos atribuírem sua decadência à proibição desses assuntos pela censura[8]. Esta foi a sua marca registrada desde as mais remotas origens, que alguns localizam em comédias de Aristófanes como *Os pássaros* ou *As rãs*.

O parentesco entre o teatro de revista e o teatro épico de Brecht foi registrado por Luiz Francisco Rebello, um estudioso do gênero em Portugal, nos seguintes termos:

> pela desarticulação do cômico até os limites do burlesco, descurando as sutilezas da análise dos costumes ou dos caracteres, a estrutura da revista afasta-se do modelo aristotélico para se acercar da forma épica, que Brecht definiu lapidarmente no célebre *Ensaio sobre a ópera*, publicado em 1931, com o texto do segundo *Mahagonny*, em que, designadamente, *cada cena existe de per si e não em função das outras*[9].

Por essas razões, há muita pertinência na observação de que em *Revolução na América do Sul* Boal foi buscar em Brecht e na revista os materiais com que trabalhou. Trata-se mesmo de pista valiosa a ser explorada com a condição de estendê-la ao nosso maior revistógrafo — Artur Azevedo.

Com apoio na análise das convenções do teatro de revista feita por Neyde Veneziano, podemos definir o personagem José da Silva da *Revolução* de Boal como um desenvolvimento muito bem determinado dos *compères* de Artur Azevedo. Em suas revistas, esses personagens desempenhavam a função estrutural de estabelecer o elo de ligação entre as cenas que se sucediam sem nenhuma relação necessária (do ponto de vista dramático) entre si. Como característica temática comum, eles sempre estão em busca de alguma coisa, o que justifica as suas andanças até o final do espetáculo, quando normalmente obtêm o que procuram (ou nem estavam procurando, como o Mandarim que encontra por acaso o seu filho raptado). Outro traço comum aos *compères* é serem eles de alguma forma estrangeiros, ou de fora do Rio de Janeiro (como o próprio Mandarim), gente que vem do interior para a capital, ou até mesmo alegorias. José da Silva tem todas essas características, incluindo um forte grau de parentesco com o Zé Povinho da revista *O Rio de Janeiro em 1877* de Artur Azevedo. Mas a sua diferença muda tudo e fundamenta o referido desenvolvimento.

Enquanto Zé Povinho, apesar de *caipira* — e por isso vítima do humor "metropolitano", inclusive por parte do dramaturgo —, é nitidamente um membro da classe dominante, até porque participa ativamente da política (um dos motivos de seu desentendimento com a esposa), José da Silva é um *trabalhador* cujo salário (mínimo) não lhe permite alimentar-se, nem proporcionar uma vida minimamente humana à sua família. Por essa definição, a peça de Boal filia-se ao caminho aberto por Guarnieri, mas, como disse Décio de Almeida Prado, modificando a fórmula da casa: "trocando o dramático pelo farsesco e abandonando de vez os processos naturalistas"[10]. Um aspecto conteudístico dessa modificação aparece na deliberada recusa da pretensão (levada adiante por Guarnieri sobretudo em *A semente*) de apresentar o operário politizado, como esclarece Boal:

> Em primeiro lugar, José da Silva é explorado, negligenciado e traído. Explorado pelo seu anjo da guarda, negligenciado pelos seus governantes, traído pelo companheiro. Em segundo, José nada faz a não ser queixar-se e mansamente conservar a fé nos dias melhores que hão de vir. Rejeitei a idéia de fazer dele o operário politizado, cônscio dos seus verdadeiros problemas e soluções. José apresenta apenas aspectos negativos do operário: todo o seu esforço converge unicamente para um almoço melhor e isto lhe basta. Nas poucas vezes em que indaga as causas de sua situação, a resposta mais improvável o contenta. (p. 24)

A escolha da função do *compère* para José é, pois, conseqüência dessa concepção negativa do personagem, como disse o dramaturgo. Com tais características, fazer dele um *protagonista*, por exemplo, criaria problemas provavelmente insolúveis ao seu criador, para não falar na falsidade implícita na opção. Já como *compère*, ele pode perfeitamente ser posto para escanteio logo no início da *Revolução* e permanecer como vítima e espectador de todas as ações que se praticam. Mesmo que no dia das eleições todos façam o possível para convencê-lo de que votando ele resolve todos os seus problemas.

José da Silva é o *espectador* dos mecanismos da contra-revolução brasileira, que começa com o nível de desorganização da sua classe e culmina com a traição de seu companheiro, "politizado" a toque de caixa. Assim, na primeira cena temos a única opor-

tunidade de vê-lo manifestar a sua "esperteza": a pretexto de ensinar boas maneiras ao companheiro que almoça, tenta lhe surripiar a sobremesa, mas a artimanha só funciona no primeiro bocado. Premido pela fome, pelas exigências da mulher (que acaba de ter mais um filho) e pelo "discurso revolucionário" de Zequinha — o companheiro que tentou enganar e que desde esse início dá inúmeras "voltas por cima" —, vai pedir aumento ao patrão. Como resultado, é despedido (a cena é absolutamente literal: ele é *jogado para fora* pelos seguranças do patrão), acrescentando a condição de desempregado aos seus problemas anteriores.

Zequinha Tapioca, o companheiro "politizado" de José da Silva, estrategicamente não o acompanha na cena da "negociação" e, permanecendo empregado, beneficia-se do reajuste do salário mínimo anunciado com grande alarde pelo jornal televisivo em edição extra, que aproveita o ensejo para dar a palavra ao Líder da Maioria. Com esse movimento, o dramaturgo apresentou os protagonistas visíveis do processo da contra-revolução: Zequinha e Líder terão suas respectivas trajetórias *acompanhadas* por José. No caso do Líder, trajetória é maneira de dizer, pois ele não sai do lugar onde sempre esteve; apenas faz tudo o que é necessário para permanecer ali, isto é, no poder.

A trajetória de Zequinha, mais do que as canções de final de cena, tem um caráter extremamente didático: é uma lição de história do Brasil contemporâneo. Depois de *ensinar* a José da Silva como se comportar diante da grande política brasileira (cena três: na Câmara dos Deputados, Zequinha manda-o *calar a boca* para não atrapalhar os trabalhos, mostra-lhe que ele *não entende* dos assuntos em pauta etc.), transforma-se em líder da Revolução, ou melhor, proclama-se, e passa aos seus preparativos. Na cena 4, em que se prepara a "revolução", Zequinha já aparece transformado, como pede a seguinte rubrica:

> Entra o Zequinha Tapioca. Comprou um terno novo em prestações, penteou o cabelo, fez a barba, engraxou os sapatos, e pôs até gravata. Tem voz de professor, sacerdote e diretor do centro de pesquisas atômicas.(p. 55)

Diga-se, entretanto, que sua aparência foi reprovada pelos novos companheiros. O local da reunião "clandestina" não poderia ser mais eloqüente: uma boate. E, diante dos esfarrapados e de

José — meros espectadores das decisões, ou a massa de manobra, como se dizia —, Zequinha e seus aliados (jovens estudantes, inclusive o filho do ex-patrão de José) definem a Revolução a ser feita, dia e horário do "assalto ao poder". Na cena anterior Zequinha já explicara o caráter da sua "revolução":

> Já está tudo pronto. Tenho todos os planos aqui comigo. Pra fazer a revolução não é preciso muita gente não, porque o povo adere logo. Pra ser revolucionário basta ter passado fome, e eu passei fome.(p. 52)

Com esses planos e aqueles aliados, não chega a ser surpreendente a sua exposição dos motivos por que as revoluções anteriores fracassaram nem a explicação de que a deles é a Revolução da Honestidade, na qual tudo permanece como está, todos continuam na mesma, porém honestos. O próprio José passará a ser um "faminto honesto". Não se poderia imaginar melhor caricatura do programa "revolucionário" do PCB, então em vigor, que permitia apoiar um general "democrata" para presidente. Nem surpreende a próxima aparição de Zequinha, na cena 8, que trata da coligação entre ele mesmo (a Revolução da Honestidade), a Imprensa, o "Capital Nacional" e o Imperialismo, cujo candidato à eleição presidencial é o próprio Zequinha.

Antes de prosseguirmos, cabem duas observações relativas aos usos de materiais recolhidos por Augusto Boal na tradição da revista. Enquanto um Artur Azevedo trabalhava com alegorias propriamente ditas, nas quais os atores representavam desde ruas do Rio de Janeiro, como a do Ouvidor, passando pelos teatros, jornais, países (em *Tal qual como lá*, de 1879, os *compères* são Portugal e Brasil), chegando mesmo a encenar conceitos e práticas como Política, Opinião, Boato, Jogatina, Calamidades Públicas etc., Augusto Boal não foi tão longe. Sua Imprensa é um Jornalista muito bem caracterizado em suas práticas a serviço da política vigente; seu Capital Nacional é identificado como um Milionário e seu Imperialismo é um Anjo da Guarda que só fala em inglês. Esse Anjo também parece inspirado em Artur Azevedo, que, na citada revista *O Rio de Janeiro em 1877*, criou um Anjo da Humanidade curiosamente empenhado, a certa altura, em proteger uma *linha de bondes* ameaçada de sabotagem por Veículo (assim mesmo, com maiúscula: o ator trazia um "tílburi" na cabeça, como se faz

nas fantasias de alas das escolas de samba). O argumento do Anjo em defesa do bonde é o de que ele é protetor das conquistas do Progresso[11]. Já o anjo de Boal desempenha na *Revolução* dois papéis complementares: manter sob seu controle (não apenas econômico) todas as facções em que se dividem os políticos convencionais, inclusive Zequinha, e explorar José da Silva até quando ele dorme (uma das cenas de maior sucesso da peça é o *pesadelo* de José, no qual ele paga *royalties* ao Anjo da Guarda até quando caminha, pois a sola do seu sapato é de borracha da Goodyear).

O Líder da Maioria é o protagonista de uma das poucas cenas em que José não está presente nem mesmo como espectador — o que diz muito sobre a lucidez do dramaturgo. Trata-se da cena 6, em que são feitos os "acordos de cavalheiros" entre os políticos da situação e da oposição para definir o candidato às próximas eleições. Com a pauta didaticamente dividida em três pontos, os "princípios fundamentais da politicagem" — "primeiro: vencer as eleições de qualquer maneira; segundo: não decepcionar os amigos; terceiro: iludir o povo" (p. 65) —, a reunião tem três movimentos, dos quais vale a pena reproduzir ao menos parte do segundo, por sua impressionante atualidade. Definido o Líder como candidato, é o Jornalista que propõe a continuação da pauta:

> Jornalista — Agora vamos ao ponto número dois!
> Líder — Que ponto dois?
> Jornalista — "Não decepcionar os amigos". Assina aqui esta papeleta.
> Líder — Isso é o quê?
> Jornalista — Nomeações.
> Líder — Espera eu ser eleito.
> Magro — Quero ser Secretário das Finanças (*Ritmo em crescendo*)
> Jornalista — Eu quero o SESC, o IAPI, o SENAI, o IAPETEC, o...
> Baixinho — Chega. Me dá a Secretaria da Fazenda.
> Magro — Espera lá: Secretaria da Fazenda fui eu que pedi primeiro.
> Baixinho — Então vai a Caixa Econômica.
> Jornalista — Deixa de ser bobo: pede o Banco do Estado.
> Baixinho — Correios e Telégrafos será que dá dinheiro? (*A cena vai rapidamente atingindo o frenesi.*) (p. 69)

Prosseguem as negociações, como trocar SESC e IAPI pela Secretaria, até que termina o loteamento com a passagem para o próximo ponto — a guerra suja da propaganda, incluindo o plano de, pela enésima vez, dar uma surra no maior inimigo do adversá-

rio para atribuir-lhe a culpa — e uma baixa: insatisfeito com o que lhe coube nas negociações, sintomaticamente o Jornalista abandona a reunião anunciando que vai guinar para o outro lado, onde exigirá a Caixa, o Banco e a Secretaria.

Este movimento do Jornalista é importante, pois determinará a sua função temática e formal de *coadjuvante* no espetáculo da política em dois momentos decisivos: na campanha eleitoral (cena 10), em que é o nada neutro apresentador do confronto entre os candidatos (na forma de uma luta de boxe transmitida pela televisão), e na apuração do resultado das eleições, quando transita de um partido para outro conforme se altera o placar (como num estádio de futebol). Nessa cena (14), os recursos circenses — sobretudo composições e gesticulação dos palhaços — são indispensáveis para o bom desempenho dos atores.

Em alguns momentos desse enredo, José passa ao primeiro plano, sem que se altere a sua condição formal. Assim, quando a polícia invade a boate, acabando com a reunião dos "revolucionários", ele é o único a ser preso, porque aparece com a bandeira da Revolução. A seqüência é um desenvolvimento de idéias de Chaplin, começando por esta prisão: na delegacia de polícia, ele é usado como cobaia de um detector de mentiras e, posto em liberdade, pergunta aos policiais se não haveria uma forma de permanecer na cadeia:

> Guarda — Por que essa vontade de ser preso?
>
> José — Porque eu estou com fooome, não me agüento mais de pé, e o único lugar onde ainda tenho esperanças de comer de graça é na cadeia.
>
> Guarda — Dá uma cela para ele aí. (*Policial procura a chave.*)
>
> José — Já falei com a minha mulher e com os meus filhos. Eles vão matar, roubar, assaltar, fazer o diabo pra vir a família inteira se reunir aqui na cadeia. (p. 62)

Mas como não há mais vagas, pois segundo o cozinheiro "tá toda a população vindo comer na cadeia", José é novamente *jogado fora*. Essa cena (5) termina com ele e o coro cantando a "Canção da Liberdade". Mais adiante (cena 9), com problemas abdominais em conseqüência da fome, acompanhamos o seu calvário nas mãos da medicina privada e da pública: o destaque da cena é o hospital do "Instituto", onde "tudo é de graça", mesmo José saben-

do que sua contribuição é descontada no salário. No plantão, três médicos dormem e os dois primeiros, depois de acordados, declaram-se especialistas em outras áreas; o terceiro, explicando que há mais de quinze anos não opera pacientes com pedra na vesícula, "convence" José a procurar um outro médico — por "coincidência", o mesmo que o encaminhara ao Instituto. Resultado: José desiste da operação porque não tem como pagá-la e se despede do médico nestes termos: "No mês que vem eu passo aqui pro senhor fazer a minha autópsia e ver se foi de vesícula mesmo que eu morri..." (p. 84)

Desistindo de obter o que precisa (tratamento médico, alimento e emprego), José resolve ir morrer na floresta (cena 11) por razões práticas: assim sua mulher não precisará providenciar o enterro, pois de qualquer modo ela não tem mesmo o dinheiro necessário. Até nesse momento, de conteúdo altamente dramático e emocional, o dramaturgo conseguiu evitar a queda no sentimentalismo: o diálogo entre José e a Mulher só diz respeito a questões práticas, e, não havendo tempo para esperar que José morra, nem para o choro convencional, pois a Mulher precisa amamentar o novo filho, ela "dá uma choradinha", diz as frases típicas de viúvas em velório e se despede para *cuidar da vida.*

José tem, entretanto, uma sobrevida, pois nesse entretempo o candidato Líder recorria aos "poderes intemporais" (cena 12) de uma cartomante, que através de um Guia o aconselha a procurar José da Silva — que agora pode ser chamado pelo apelido, Povo[12] — e comprar seu voto. Assim que o Líder consegue fazê-lo (por duas bananas, que José come avidamente), volta a Mulher. Ela traz roupas e maquiagem de palhaço (ambos se caracterizam) e comunica que ele não precisa mais morrer porque agora têm a proteção de Zequinha. Novo confronto entre os candidatos e seus correligionários, culminando com a "Canção do Vote em Mim", um resumo das promessas de campanha — o céu, a terra, o mar — que contagia o povo, promovido a "protagonista" do processo eleitoral. A cena adota duas providências estratégicas: primeiro "o povo" canta em coro, demonstrando ter compreendido o espírito do processo ("É preciso tirar vantagem"), e depois faz o contracanto ao coro dos candidatos encampando os seus *slogans.* O resultado da campanha é que no dia da votação (cena 14, a única em que José e a Mulher são protagonistas segundo as convenções desta peça: agora eles são *assistidos* pelos candidatos ajoelhados) os eleitores,

que venderam seus votos aos dois candidatos, não têm como decidir em qual votar. Depois de chegarem à conclusão de que ambos são iguais em tudo, decidem, *para não errar*, que cada um deve votar em um candidato, como fizeram da última vez, porque, segundo José, "alguém da família tem que acertar" (p. 107). Fazem isso e saem correndo para não precisarem indicar o "voto certo" ao filho.

A cena final, a que já nos referimos, começa com a apuração; é interrompida pela reportagem especial sobre a "refeição completa" que José vai fazer, para a qual é retirado o Jornalista do vaivém em que o deixamos. A reportagem acaba com a morte de José, que provoca a suspensão momentânea das apurações, porque já não há mais a quem governar. Mas esse problema é logo resolvido, no enterro solene de José, com a promoção do *coveiro* a governado. A peça termina mais ou menos como *A alma boa de Setsuan*, com o narrador lembrando que "se teatro é brincadeira, lá fora... é pra valer". (p. 117)

Salvo pela ameaça simbólica, latente nessa escolha de substituto para José da Silva, não se pode dizer que *Revolução na América da Sul* seja programática. O dramaturgo declarou ter-se preocupado apenas em "fotografar o desastre", acreditando que o próprio apresentaria os meios de evitá-lo. Dependendo de sua sensibilidade política, o público da peça pode escolher o mais grave: a morte de José ou a sua substituição por um coveiro. Será sempre uma escolha política.

Reconstituída a peça e enumerados alguns de seus recursos técnicos e formais, podemos reformular as proposições de Delmiro Gonçalves e Cláudia de Arruda Campos: por ter tratado dos métodos e momentos privilegiados do *processo* da contra-revolução brasileira, começando pelo movimento fundamental de cooptação do inconsistente grupo autoproclamado revolucionário (sem descuidar sequer da sua composição promíscua: de operários especializados na repetição de clichês "revolucionários" a "playboys" que não podem participar de uma "ação revolucionária" porque têm festas e outros compromissos de sociedade a que não podem faltar), e culminando com a *objetiva* aliança que, estabelecida nos marcos da política institucional, é amplamente patrocinada em sua farsa eleitoral pelo imperialismo onipresente e que tem como único objetivo manter uma situação que nem sequer permite aos trabalhadores o direito à vida, para tanto lançando mão do vasto

arsenal de armas teatrais criadas na milenar tradição do teatro popular, mais as lições aprendidas na teoria e na dramaturgia brechtianas, Augusto Boal deu um grande passo na revolução que, desde Guarnieri, se vinha processando na dramaturgia brasileira. Se Guarnieri introduzia um assunto novo, colocando a classe operária no centro de sua peça, com as conseqüências que vimos, Boal percebeu que, na situação histórica brasileira, por mais central que fosse o papel da classe, avançando em suas reivindicações e organização, a contra-revolução em andamento é que se colocava como protagonista. E, sendo esse protagonista o adversário a ser criticado, tratou-o com os recursos teatrais adequados: a farsa, a sátira e a caricatura explícita.

Não se pode, entretanto, dizer sem mais que no tratamento desse assunto Boal foi pioneiro. Especialmente se nos lembrarmos de que a história da comédia no Brasil — sempre muito mal contada — apresenta casos reincidentes de tratamento direto de temas políticos sempre em chave de farsa, a começar pelo *Juiz de paz na roça* de Martins Pena. Até Machado de Assis fez uma incursão (bem despretensiosa, diga-se de passagem) por esse campo com o seu impagável *Quase ministro* (1862), de lamentável atualidade, para não falar no Macedo de *A torre em concurso* (1861), no França Júnior de *Caiu o ministério!* (1861) e de *Como se fazia um deputado* (1882), ou no Artur Azevedo de *A República* (1889), *O Mandarim* (1883) e *O Carioca* (1886). Com essa enumeração, limitamo-nos a poucos exemplos dentre os acessíveis, pois ainda deve demorar o dia em que disporemos dos *textos* que constituem a história do teatro no Brasil.

A novidade da peça de Boal está na crítica implícita à de Guarnieri, aproveitando o real avanço de *Black-tie*: a introdução de um assunto novo. O trabalhador de Augusto Boal, tratado sem drama nem comédia, por sua vez, é o personagem que nunca tinha aparecido em nossa dramaturgia. Talvez por ter percebido isso Delmiro Gonçalves tivesse entrevisto uma *revisão necessária e total* em nosso teatro, que está longe de ter acontecido, mas já era possível desde *Revolução na América do Sul*.

III

A carreira convencional de *Revolução na América do Sul* teve muito menos sucesso que a de *Eles não usam black-tie*. Entre Rio

de Janeiro e São Paulo estendeu-se de setembro de 1960 a janeiro de 1961[13], substituída no cartaz do Arena por *Pintado de alegre*, de Flávio Migliaccio, demonstrando que nem o público alcançado por *Black-tie* chegou a se interessar por esse novo trabalho do Arena.

Por outro lado, a crítica de João das Neves tornou mais ou menos pública (já que *Novos Rumos* não era exatamente um grande jornal) uma discussão que se desenvolvia no Teatro de Arena desde os tempos do Seminário de Dramaturgia. Simplificada no tópico da contradição entre público e espetáculo, essa discussão implicava até mesmo um questionamento da estratégia empresarial adotada por José Renato quando da profissionalização do grupo.

Embora Vianinha não fosse o único a perceber o fundamento material daquela espécie de crise de identidade vivida pelo Arena em 1960, esta exposição se restringirá aos seus argumentos, pois ele levou a discussão a conseqüências práticas. Mas, para entender tanto o que ele percebia quanto o que não via, precisamos fazer um breve recuo na própria história institucional do Teatro de Arena segundo o seu fundador, àquela altura uma espécie de obstáculo ao desenvolvimento necessário do grupo, na opinião de Vianinha.

No depoimento colhido em 1986 por Richard Roux, José Renato reconstituiu os primeiros passos do grupo: a sala de exposições *cedida* pelo Museu de Arte Moderna onde eram lançados os espetáculos, os convites para representar em escolas, clubes e fábricas, até alcançar repercussão nacional com a montagem de *Uma mulher e três palhaços* de Marcel Achard. Devido ao aplauso da crítica, o grupo foi convidado por Café Filho a se apresentar no Palácio do Catete. Essa apresentação permitiu-lhe obter o apoio financeiro necessário ao *aluguel* da sala da Teodoro Bayma e à constituição de um grupo de sócios que, por uma contribuição mensal, teria direito a assistir às estréias do teatro.

Essa lembrança leva José Renato a concordar com um dos argumentos de Vianinha:

> conseguimos alugar aquele espaço na Teodoro Bayma que era pequeno e que, de uma certa maneira até, marcava uma contradição, porque a gente queria fazer um teatro popular, um teatro [...] *eventualmente* popular e que, de repente, era feito numa sala para cento e cinqüenta espectadores e num espaço de três por quatro metros. Era uma contradição importante no nosso trabalho[14].

Constituída a sociedade, o Arena passou a funcionar como empresa, abandonando a alternativa que estivera colocada no período do amadorismo, e Vianinha recolocaria na ordem do dia, em termos bastante contundentes em 1960, num texto em que avalia negativamente a situação geral do teatro brasileiro e mostra a crise do Arena como resultado de uma estratégia de pequena empresa que nem sequer é capaz de enfrentar a própria realidade do teatro comercial e a sua legislação:

> Enganamos os poderes oficiais. Vivemos de expedientes [...]. Somos impotentes diante de jornais que cobram anúncios — diante de televisões que não propagam nossas atividades, diante dos impostos, das subvenções.
> [...] O Teatro de Arena tem uma média de salário abaixo de dez mil cruzeiros — que é o salário mínimo que está sendo pleiteado. Sem dinheiro não podemos avançar — formar elencos — pagar atores — formar autores — nada[15].

Esse quadro de penúria ainda se agrava com o progressivo afastamento de José Renato, que acaba por se desligar do grupo[16]. Mas é um processo que se arrasta e, a crer em Vianinha, até que o desligamento ocorresse, mais de uma vez prevaleceu a "voz do dono":

> Ou bem José Renato participa do grupo, pesquisando com ele a sua solução e a sua verificação histórica, entrando como elemento de equipe — de maneira nenhuma mantendo a hierarquia econômica que o distingue, que faz com que as principais decisões ainda caibam a ele [ou] Então José Renato continua a ser o homem que nunca nos pergunta coisas fundamentais [..] e sendo jogado e se jogando na posição que o vem caracterizando de solução econômica de seus problemas acima de tudo [...][17].

Vianinha entrevia uma solução inaceitável para José Renato, Boal e Guarnieri, mas que havia sido discutida no Seminário de Dramaturgia — principalmente quando Piscator esteve em pauta. Tratava-se, sem dúvida, de uma questão política, mas de política cultural, que não chegou a ser discutida nem levada às últimas conseqüências sequer pelo próprio Vianinha.

Por últimas conseqüências nessa discussão entendemos os caminhos abertos por Antoine e socialistas franceses do século XIX

com as experiências do Teatro Livre e do Teatro Popular, estas últimas relatadas por Romain Rolland[18]. Tratava-se, nestes casos, de desenvolver alternativas de produção que não dependessem das regras do mercado teatral estabelecido, embora fossem elas levadas em consideração. Antoine desenvolveu um sistema de assinaturas que viabilizava, ainda que precariamente, as suas produções, mas inviável no médio prazo, quando ele próprio acabou por se incorporar ao mercado convencional. Os socialistas por toda a Europa, sobretudo os alemães, que começaram com a fórmula de Antoine, descobriram que, ampliando o número de associados, ao mesmo tempo que consolidavam a organização teatral, aumentavam de modo considerável o alcance do seu trabalho. O segredo de polichinelo dessa estratégia era vincular-se ao próprio movimento dos trabalhadores, sobretudo (mas não exclusivamente) aos seus partidos e sindicatos, que também viviam um período de expansão. Mas não se deve perder de vista um detalhe: vincular-se ao movimento não significava confundir-se com ele. Para gente como Brecht, o essencial era que os trabalhadores (inclusive os do teatro) tivessem nas suas mãos o controle dos meios de produção — teatral, no caso. Como sabem os historiadores do moderno teatro alemão, foi essa situação de independência cultural que permitiu o aparecimento e a sobrevivência artística de um dramaturgo como Brecht. Todos sabem também que para acabar com ela foi preciso a fúria dos capangas de Hitler, que, além de matar e exilar inúmeros participantes do movimento, ainda *ocupou* fisicamente as instalações culturais dos trabalhadores alemães (que não eram poucas).

Essa história era mais ou menos conhecida àquela altura pelos participantes do Teatro de Arena. E se ela não bastasse, um pouco ao sul estava acontecendo um movimento bastante semelhante ao ocorrido na Europa de 1890 a 1933. O país era o Uruguai, e seu movimento de teatro independente, iniciado nos anos 30, chegou a contar, no final da década de 40, com 21 salas de espetáculo em todo o país. Um desses grupos, o El Galpón, surgido da fusão de três outros, tem uma trajetória particularmente exemplar, pois nos serve de contraste: seu nome deriva do lugar alugado para seu funcionamento como sala de espetáculos e escola de teatro. Já a instalação dá a marca de sua estratégia cultural: a mobilização popular por meio de campanhas específicas para arrecadar os fundos necessários ao aluguel do local, compra de mate-

rial de construção, equipamentos etc. e a concomitante associação de trabalhadores ao projeto, que participaram de todas as suas etapas. Como se lê em um de seus folhetos de apresentação:

> A história de El Galpón é, obviamente, uma história teatral. Mas também é uma história de artesãos, de organizadores, de especialistas em campanhas financeiras; porque quiseram afirmar sua profissão teatral no legítimo sentido que essa profissão deve ter num país como o Uruguai[19].

Para não nos alongarmos nessa história, vale registrar que, após a instalação da feroz ditadura uruguaia (é bom lembrar: resultado de golpe de Estado do presidente, apoiado pelas forças armadas em 1973), o grupo ainda resistiu por três anos, até que, em 1976, após a prisão de *todos* os seus integrantes e posterior libertação, um decreto dissolveu a instituição teatral e o governo *confiscou* todos os seus bens. Uma parte do grupo pediu asilo na embaixada do México, e este país a acolheu num exílio que se estendeu até as vésperas da queda da ditadura, no qual o teatro sobreviveu organizado. De volta ao Uruguai em 1984, o El Galpón se reorganizou com os que permaneceram e os que se exilaram em outros países, recuperando em 1985, por decreto do governo democrático, parte dos seus bens expropriados. Desde então, tem dado continuidade ao trabalho interrompido, desenvolvendo uma atividade que simplesmente não tem paralelo no Brasil.

É bem possível que, de alguma forma, Vianinha soubesse da existência desse grupo uruguaio. Apesar de nossa teimosa incapacidade de tomar conhecimento do que se passa no continente, tal possibilidade se descortina quando se sabe que, em 1961, El Galpón montou *Eles não usam black-tie*, dando início a um processo de intercâmbio prontamente interrompido pela nossa ditadura.

Com essas informações, é possível ler um trecho da proposta de Vianinha para o Teatro de Arena buscando *também* as virtualidades nele inscritas, além da possibilidade que se verificou na tumultuada conjuntura brasileira de 1961 em diante:

> A solução para mim é a imediata ligação do Teatro de Arena a entidades que facilitem e ampliem a capacidade administrativa do Arena. Não imediata — de hoje para amanhã — mas feita de estudo, de relações, de ligações lentas e necessárias. ISEB, FAU, sindica-

> tos, partidos políticos que expressem ou procurem expressar sua intervenção política na realidade — da mesma maneira que nós queremos intervir culturalmente. Não digo que o Teatro de Arena deva ser subsidiário do Partido Comunista. A ligação, porém, seria fecunda — mantidas as independências[20].

É bom insistir na *virtualidade*, pois se tratava, sem dúvida, de um voto piedoso de militante daquela organização, apostando na *letra* de um programa que afirmava estar o Partido lutando para *organizar* as classes trabalhadoras, ao mesmo tempo que a prática cotidiana o desmentia. Por outro lado, tal proposta não poderia prosperar numa organização teatral mergulhada em suas determinações mercadológicas a ponto de entender essas palavras (o próprio Vianinha assim as entendia) como um convite à volta ao amadorismo — quando a história do El Galpón mostra que ela não é necessária. Além disso, havia as diferentes posições políticas no interior do grupo, que dificilmente chegariam a um acordo sobre essa hipótese de ligação com o PC. Até porque stalinistas não entendem de independência — e já havia quem soubesse disso, mesmo sem conhecer o conceito[21].

Quando da montagem de *Revolução na América do Sul* no Rio de Janeiro, Vianinha ainda acreditava em trazer o grupo do Arena para as suas posições. Como isso não aconteceu, ele permaneceu naquela capital enquanto outros voltaram para São Paulo. Seu próximo trabalho daria continuidade às experiências dramatúrgicas de Boal e conseqüência prática à discussão travada no Arena.

IV

Um dos riscos inerentes à estratégia divisada por Vianinha — sobretudo mal compreendida até mesmo por ele próprio como uma perspectiva de "volta ao teatro amador" — consistia na perda da "visibilidade social" do trabalho produzido nesse âmbito. Na verdade, tal estratégia implicava o abandono deliberado de um tipo de visibilidade (a propiciada pelo mercado estabelecido) em favor do trabalho (e da luta) pela produção de um outro tipo de visibilidade. Vianinha sabia que numa perspectiva como essa não interessava, nem seria possível, conquistar ao mesmo tempo a atenção do público freqüentador do TBC nas noites de sábado e da

população trabalhadora urbana ou rural. Por isso sabia também que um trabalho assim não contaria com a atenção da imprensa especializada, à época o principal veículo de acesso ao público e à visibilidade já referidos. Uma conseqüência, menos imediata mas não menos factível no médio e longo prazos, é o desaparecimento daqueles trabalhos desenvolvidos nessa estratégia até mesmo dos registros da história cultural em caso de derrota política — exatamente o que aconteceu com o teatro do CPC[22], para ficarmos no Brasil, mas, se quisermos ampliar o horizonte, fenômeno não muito diferente do ocorrido na União Soviética, Alemanha, França, Inglaterra, Estados Unidos e outros países que conheceram a experiência do teatro de *agit-prop*.

Sabendo muito bem de todos esses riscos e dos associados, como a perseguição policial e demais recursos normalmente mobilizados contra essas atividades culturais que os governos "democráticos", mesmo em tempos de populismo esgotado, como o de Lacerda, costumam classificar de subversivas, Vianinha rompeu com o Teatro de Arena e deu início ao processo que culminaria com a criação daquele organismo cultural.

O primeiro passo foi a montagem de *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* com o grupo do Teatro Jovem no teatro da Faculdade Nacional de Arquitetura. Nesse trabalho já foi ensaiada uma forma de produção coletiva que haveria de prosperar no CPC e, depois do contravapor de 1964, teria continuidade nos grupos Opinião e Arena[23]. Vianinha chamou Carlos Estevam Martins, do ISEB, para ajudar na exposição teatral do conceito de mais-valia e Chico de Assis para dirigir o espetáculo. Como este queria explorar todas as possibilidades do texto e do espaço — um teatro de arena ao ar livre, com lugares para duas mil pessoas —, a seu pedido um grupo de estudantes da Arquitetura criou um cenário monumental (15 metros de altura, com vários planos). Carlos Lyra foi convidado para musicar as canções de Vianinha e Leon Hirszman para a produção de filmes e *slides*. Vianinha e Chico de Assis pretendiam produzir uma revista musical assumidamente inspirada na Praça Tiradentes.

Segundo Chico de Assis, o período de ensaios propiciou ainda uma experiência até então desconhecida:

> Os ensaios eram abertos ao público e pouco a pouco foi se formando uma platéia constante que comentava e discutia cada caminho que íamos tomando. [...] Depois de três meses de ensaio estreou a

> *Mais-valia* com o Teatro [...] lotado e largando gente pelo ladrão. Foi um susto, porque *só tínhamos usado os meios mais precários de divulgação*. Ao final da estréia houve muita empolgação e todos os sintomas mostravam que havíamos conseguido sucesso. [...]
> A crítica se dividiu [...] Mas a maioria aceitou bem o espetáculo. Quanto ao público, na pior época do teatro do ano, a *Mais-valia* tinha uma média de quatrocentos espectadores, enquanto algumas peças não conseguiam com os melhores profissionais emplacar um mês de permanência.
> A *Mais-valia* ficou em cartaz por volta de oito meses, se bem me lembro. (p. 215-6).

Pois bem: uma peça que ficou cerca de oito meses em cartaz, com a média de quatrocentos espectadores por apresentação, não faz parte, por assim dizer, da história da moderna dramaturgia no Brasil, não havendo, ao que se saiba, estudos locais a seu respeito, apesar de sua publicação já datar de 1981. Carmelinda Guimarães, em seu trabalho sobre o teatro de Vianinha, resume a crítica referida por Chico de Assis, indicando, do lado dos elogios, a percepção de que o dramaturgo seguia o caminho brechtiano[24] e, da parte das restrições, "erros" que o próprio autor mais tarde admitiria, em termos que vale a pena reproduzir:

> [...] *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* é peça política mesmo circunstancial. Os valores formulados são simples e esquemáticos, viciados na ação que corre e se movimenta deixando o objeto de representação estático e emburrado. Só tentei realizá-la como teatro político. [...] Procurei explicar a mais-valia de maneira primária, que só de maneira primária a conheço. A mais-valia vale um teatro político e circunstancial. (p. 221)

O único estudo mais demorado da dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho, incluindo a *Mais-valia*, ainda é inédito no Brasil. Trata-se da tese da professora Leslie H. Damasceno, de Princeton (EUA), apresentada em 1987 à Universidade da Califórnia em Los Angeles. Após uma detalhada reconstituição do texto, com a identificação de alguns de seus recursos técnicos, Leslie Damasceno acaba endossando as restrições da crítica, que Vianinha já aceitara como procedentes:

> como uma explicação da mais-valia, ela deixa muito a desejar: falta profundidade ao texto, mesmo consideradas as suas intenções. Ele

capta a "realidade em movimento" apenas no sentido mais superficial possível. *A mais-valia* dá uma aula de principiante sobre a estrutura econômica do subdesenvolvimento, mas não desafia valores culturais pelo questionamento de padrões de percepção como Vianinha pretendia fazer segundo suas proposições teóricas de 1960[25].

Sendo o objetivo desta análise examinar *A mais-valia...* no interior das experiências que os dramaturgos vinham fazendo desde *Black-tie*, ao mostrá-la em sua relação mais imediata com *Revolução na América do Sul*, explicitaremos nossa discordância dessa avaliação.

Na análise de *Revolução na América do Sul* foi economizada especificamente uma cena que nada acrescentaria ao que ali se expunha. É ela, entretanto, que estabelece uma íntima ligação com esta peça de Vianinha. Recapitulando, José da Silva, faminto, foi despedido um pouco antes do anúncio de reajuste do salário mínimo. Ele *vai à feira* e lá assiste à alucinada corrida dos aumentos de preço em cadeia. Assim que o Feirante sabe do reajuste, aumenta os preços de seus produtos. Diante do protesto de José, o Feirante alega que aumentou o frete, o frete aumentou porque aumentou o pneu, o pneu por causa da borracha, e a borracha porque aumentou o salário mínimo, de modo que a responsabilidade por todos os aumentos é do próprio José. Boal ilustra, com os traços sumários da caricatura, em cenas que seguem um ritmo alucinado, o raciocínio ainda hoje corrente sobre a relação entre salário e preço, velho conhecido dos leitores de "Salário, preço e lucro", em que Marx refuta justamente essa tese, em sua época defendida por respeitável corrente sindical inglesa e aqui representada segundo o ponto de vista dos que dela se beneficiam. Na cena de Boal vemos a credulidade irônica de José à medida que os aumentos são justificados pelos coadjuvantes do processo econômico até que seu Patrão aparece para explicar por que ele foi despedido:

> Como é que eu vou manter gente desocupada na minha fábrica? Aumentei a borracha e agora ninguém compra! Vou te pagar pra não fazer nada? Sabotador! É por sua causa que esse país não vai pra frente![26]

Na economia geral da *Revolução*, essa cena determina (sempre negativamente) o personagem segundo a esfera do consumo, assim como a anterior o determinara segundo a esfera da produ-

ção. E através da situação da *feira* — como se sabe, imagem recorrente no discurso conservador para *ilustrar* a idéia de livre mercado que se procura vender — Vianinha estabeleceu um interessante diálogo crítico com a peça de Boal, à qual já fizera restrições em diferentes oportunidades. Se a feira podia ser utilizada segundo a visão comum para mostrar como os trabalhadores são excluídos da esfera do consumo (até dos alimentos), com um pouco mais de elaboração artística, acompanhada do necessário aprofundamento teórico, talvez pudesse ser aproveitada para uma demonstração teatral do conceito de mais-valia. Como experimento, uma tentativa *a priori* válida, independente dos seus resultados — que, em caso de fracasso, poderiam ser criticados, assim como fez Vianinha com Boal. Naquela fase de *Aufklaerung* popular (tomando de empréstimo a expressão de Roberto Schwarz), era uma questão *artística* tão relevante quanto a que em outro contexto motivou Brecht a usar a Bolsa de Valores para escrever sua *Santa Joana dos Matadouros*.

Simplificando as operações críticas de Vianinha, digamos que enquanto Boal trabalhou a sua feira apenas com os recursos humorísticos da paródia e da redução ao absurdo, Vianinha acrescentou a eles o poderoso recurso da alegoria, aprendido na Praça Tiradentes, e mudou a função da cena: de simples determinação negativa do personagem a experiência fundamental e iluminadora. Mas, para chegar a ela, é preciso percorrer toda a peça.

Para uma experiência dessa ordem, Vianinha precisava criar um personagem que, como o conhecido herói de um romance publicado alguns anos antes, também se inventasse no gosto de especular idéia. No caso daquele romance, o especulador, por força de uma aparência, fizera um pacto com o diabo. E ele só pôde se inventar no gosto de especular idéia — entre outras motivações, para entender aquele seu complicado pacto — depois que ficou de range-rede, pois, como ele mesmo explicou, "quem mói no asp'ro não fantaseia".

Também o personagem de Vianinha precisou parar de "moer no asp'ro", mas em vez de ficar de range-rede foi procurar luzes em outra parte, porque principiou desconfiando das aparências. E em vez de fazer pacto com o diabo tratou de descobrir o que estava por trás das aparências, das quais desacreditava, por mais convincentes.

Na qualidade de ator da montagem de *Revolução na América do Sul*, Vianinha mais ou menos entendeu que com esse programa

(de pesquisa) seu personagem — identificado como Desgraçado 4, ou D4 (trocadilho é o que não falta no texto) — não poderia ser concebido como protagonista de uma ação dramática. E como bom conhecedor do José da Silva, não teve dificuldades para criar também um *compadre*, mas com características bem diferentes. Enquanto José da Silva permaneceu como espectador de um processo para ele incompreensível, D4 acabou descobrindo a base geral do sistema capitalista, ou o segredo da mais-valia absoluta. Sua pesquisa — o assunto da peça — leva-o a demonstrar com espantosa inventividade que a mais-valia absoluta é o "prolongamento da jornada de trabalho além do ponto em que o trabalhador teria produzido apenas um equivalente ao valor de sua força de trabalho e a apropriação deste mais-trabalho pelo capital"[27].

Assim como José da Silva, D4 inicialmente é operário e só mais tarde vai assumir a função de compadre. No primeiro movimento da peça (cujo texto não apresenta qualquer tipo de divisão exterior), está com a palavra a classe dominante. De um lado, trabalhadores escravizados à máquina trabalham até a exaustão, produzindo mercadorias que não podem consumir, e, de outro, capitalistas desfrutam da sua riqueza em torno de uma piscina. Essa cena "idílica" se interrompe com um intervalo de dois minutos para descanso "concedido" aos operários, cujo término leva-os a reivindicar mais *dois minutos*. Os capitalistas reagem em fúria à reivindicação e o mais esperto, explicando aos rebeldes que *devem* trabalhar, enuncia as teses da economia política vulgar sobre a origem da riqueza e dos lucros.

Aparentemente, é um recurso hiperbólico do dramaturgo desencadear o enfrentamento entre as classes por apenas dois minutos. Mas, para um leitor do *Capital*, Vianinha está sendo estritamente realista pois nesse livro, entre demonstrações exaustivas e múltiplos dados históricos, Marx reproduz trecho de um relatório ao parlamento inglês sobre condições do trabalho fabril em que se vê por que um capitalista é capaz de *matar* por um minuto:

> Se se prolonga a jornada de trabalho diariamente de 5 minutos acima da duração normal, obtém-se 2 dias de produção por ano. Uma hora adicional diariamente, ganha com o furto de um pedacinho de tempo aqui, logo ali de outro pedacinho, faz, dos 12 meses do ano, 13[28].

Ainda mais importante do que a demonstração sem hipérbole do interesse do capitalista em garantir para si até *minutos* da jornada de trabalho, por saber que os "átomos de tempo são os elementos do lucro", é aqui a indicação do ponto onde começa a *luta de classes* no sistema capitalista, segundo Marx:

> O capitalista afirma seu direito como comprador, quando procura prolongar o mais possível a jornada de trabalho e transformar onde for possível uma jornada de trabalho em duas. Por outro lado, a natureza específica da mercadoria vendida implica um limite de seu consumo pelo comprador, e o trabalhador afirma seu direito como vendedor, quando quer limitar a jornada de trabalho a determinada grandeza normal. *Ocorre aqui, portanto, uma antinomia, direito contra direito, ambos apoiados na lei do intercâmbio de mercadorias. Entre direitos iguais decide a força.* E assim a regulamentação da jornada de trabalho apresenta-se na história da produção capitalista como uma luta ao redor dos limites da jornada de trabalho — uma luta entre o capitalista coletivo, isto é, a classe dos capitalistas, e o trabalhador coletivo, ou a classe trabalhadora[29].

Mas além de não entender mesmo que sua riqueza tem como origem o tempo de trabalho não-pago, pois a mais-valia sorri para ele "com todo o encanto de uma criação do nada"[30], o capitalista de Vianinha expõe a velha e boa tese relativa à sua "esperteza" de comprar barato e vender caro, ilustrada por uma história pessoal de sacrifícios, renúncias, muito trabalho, estudo (para o desenvolvimento tecnológico) e heroísmo (na hora da concorrência no "livre mercado"), reiterando idéias correntes (ainda hoje) sobre a origem dos seus lucros — pergunta que D4 só enunciará quando se tornar o compadre dessa revista. Nesse momento entra em ação o dramaturgo que aprendeu alguma coisa com *A alma boa de Setsuan*[31]. Assim como Brecht desmentia *com a cena* o relato da Sra. Yang anteriormente referido, Vianinha jogou com o duplo foco narrativo, desmentindo, ponto por ponto, a história de heroísmo e sacrifício narrada pelo capitalista aos trabalhadores. Como materiais, usou os mais batidos clichês de filmes americanos do gênero *western* em chave de paródia e, como adereços, solicitou até cavalinho de madeira. Tal concepção cênica visa a um duplo efeito: para fins de desenvolvimento do tema, mostrar que o discurso ideológico, por mais inverossímil, produz resultados — a maioria dos trabalhadores, comovida às lágrimas, se deixa persua-

dir pela história, desiste da reivindicação e volta ao trabalho disposta aos sacrifícios "necessários" para atingir a condição dos "ricos"; e, para fins de exercício crítico por parte do público, trata-se de mostrar, sobretudo pela paródia, que até os aparentemente mais inocentes filmes de faroeste — inclusive porque aqui estão produtos importados materializando uma auto-imagem da nossa classe dominante — têm uma violentíssima carga ideológica. Se isso é muito claro hoje, não custa lembrar que a peça é de 1961.

Havendo pelo menos um trabalhador que não acreditou na patranha — devidamente explicitada como tal pelos próprios capitalistas, durante e após a encenação da historinha[32] —, os capitalistas tratam de intensificar a sua ofensiva ideológica e lançam uma campanha institucional: um concurso que premiará com uma viagem aos Estados Unidos o homem mais feliz do país.

Novamente corre-se o risco de imaginar que Vianinha limitou-se a fazer uma "paródia politizada" dos conhecidos programas de auditório (à época, em rádio e televisão; hoje, mais comuns na televisão), onde se podem assistir a perversos desfiles de desgraças pessoais e familiares de toda ordem a troco de prêmios duvidosos. Mas o dramaturgo não perde de vista o tema motor de sua peça e o desfile dos infelizes em seu "programa de auditório" tem como resultado a mais cruel das ironias. Um júri formado exatamente pelos capitalistas elege como vencedor o campeão das privações, cujas "virtudes" são enumeradas pelo coro:

> Não sabe ler, não quer comer,
> Ri sem saber por quê,
> A mãe morreu, irmão sumiu,
> Logo, logo vai pro beléliu.
> Não tem nada que lhe possam roubar,
> De tão seco nem precisa mais urinar.
> O homem feliz é sozinho:
> Não ama, não chora, não pensa, não lê:
> É feliz! Feliz. (p. 242)

Esse "modelo de felicidade" corresponde ao ideal capitalista de trabalhador, rigorosamente na linha do raciocínio (reduzido ao absurdo) exposto na cena anterior: feliz é o homem que só trabalha e sequer é capaz de enunciar um sonho.

— Qual é o seu maior desejo na vida?
— É... é o maior... Desses grande, né? Maior que o quê?
— *Feliz! O homem feliz apareceu!* (p. 242)

O desfecho do episódio acontece novamente na fábrica: o vencedor do concurso descobre que não receberá o prêmio, pois não pode faltar ao trabalho. E, no limite do esgotamento físico, acaba morrendo. Como forma de quebrar a linha dramática que essa seqüência de humor negro assumiu, o dramaturgo resolve essa morte de maneira irônica:

D3 — Morreu, feliz. (*D1 acende uma vela e põe na mão de D2*).
D2 — (*Ao público*). Puxa! Ainda vão queimar a minha mão? (*Morre*). (p. 244)

Tal recurso de distanciamento, visando deliberadamente a dissipar eventuais emoções baratas (piedade caridosa pelo explorado infeliz), trivial para atores cômicos e circenses (palhaços), é de difícil aceitação por atores de formação dramática e ainda mais por públicos cultivados pelo repertório dramático. Mas corresponde a importante conquista do repertório épico que não aceita mais distinções facilitadoras como drama e comédia, nem admite o critério das técnicas próprias à interpretação num gênero e proibidas no outro. Por outro lado, o uso desses recursos induz, como no caso de *Revolução na América do Sul*, à cômoda classificação de *Mais-valia* no âmbito da farsa. Mas o momento seguinte (a revolta dos companheiros com a morte de D2) não tem nada de cômico ou farsesco: tem fortíssima carga dramática, indicando que o dramaturgo espera a *identificação* do público com *essa* situação, e não com a anterior.

O movimento de revolta vai num *crescendo* que explode na seguinte fala do nosso já conhecido D4 — antecipadora de grandes momentos futuros do dramaturgo Vianinha:

D4 — (*Cantando e falando*). Podem disfarçar e me enganar; podem tocar tango, anular gol de Pelé, que na Índia é muito pior, que o Brasil é rico de fazer dó, que eu estou aqui porque quis, que o calor arrebenta o nariz. Podem fazer pinga da verde, da branca, da amarela. Quem nasceu pra tostão nunca chegará ao milhão e ficará mijão e pagão. Só uma coisa vocês não podem esconder, porque vocês não podem sentir! É essa

> dor de barriga, é essa dor no meu peito — é essa dor que eu tenho em mim! Precisamos descobrir imediatamente de onde vem essa dor, essa raiva enrugada, o macacão que não sai do meu corpo. Quem vai? (p. 245)[33]

Se *Mais-valia* fosse uma peça linear, a partir desse momento entraríamos na situação em que a classe operária toma a palavra mas, não sendo, um dos companheiros de D4 se candidata a descobrir "por que é que existe lucro". Confiando na "lição" aprendida com a classe dominante (cena do *western*), D3 vai, completamente desarmado, cumprir a trajetória da cooptação[34]. A classe dominante continua, portanto, dando o tom.

Esse episódio promove o desfile das armas usadas para cooptar dominados com alguma inquietação: consumo de aparências (roupas novas, viagens), sexo e dinheiro. Tudo isso e mais literatura produzida por aqueles professores de Economia muito bem pagos para produzir as mentiras a que Marx se referia. Novamente, pela aparente redução ao absurdo, Vianinha pode parecer hiperbólico quando está sendo simplesmente observador: o discurso que o operário (melhor dizendo, ex-operário) cooptado leva a seus ex-companheiros é um primor de bestialógico. Não fica devendo nada a alguns dos melhores momentos cômicos do *Capital*[35]:

> D3 — Irmãos. O mal que existe no mundo é o mundo girar sem parar. A terra gira, então venta, se venta você precisa de casa, então casa — casou — tem mulher — tem problema. [e por aí vai...] (p. 247)

O desfecho do esquete não apresenta surpresa: cumprida a missão de traidor da classe, o D3 se retira para sempre, em companhia da garota de programa que lhe providenciaram.

O segundo movimento de *Mais-valia* começa na decepção provocada por D3 em seus companheiros, que, a partir desse momento, passarão a desempenhar a função dos compadres da revista segundo este esquema: D4 sai à procura de respostas mais convincentes, encontra-as e volta para explicar a D1 o que descobriu, quando se produz a já mencionada cena da feira, seguida de uma apoteose que introduz mais algumas novidades no gênero.

Transformado em compadre, como ficou dito, D4 deixa de "moer no asp'ro" e se põe a especular idéia. A partir de agora, as

técnicas de distanciamento funcionam para mostrar a ele — e ao público — algumas realidades (ou relações) que estão por trás das aparências. São dois os principais momentos da exposição. O primeiro, um esquete que parodia a cena mais popular do *Barbeiro de Sevilha* (*Largo al factotum*), desmente a tese de que o lucro decorreu da operação "comprar barato e vender caro", e o segundo, uma conferência anunciada por um cartaz com os dizeres "Congresso dos sábios economistas — valor das mercadorias e preço", apresenta as teses mais absurdas ao lado da tese marxista "o valor das mercadorias é determinado pelo tempo de trabalho que se consome na sua fabricação" (p. 263).

Esse congresso expõe a luta ideológica segundo algumas de suas armas: se, por exemplo, os ideólogos da classe dominante procuram por todos os meios impedir ou prejudicar a exposição da teoria marxista, chegando a "aprovar" uma tese absurda, por outro lado o dramaturgo retira deles qualquer traço de credibilidade. Eles devem ser caracterizados na encenação como velhíssimos, à morte (e dois deles morrem mesmo), com sono, desinteressados, dispersivos, com problemas de incontinência urinária etc. O absurdo de suas teses sobre preços vai de "o preço ou valor das mercadorias é determinado pela qualidade do produto" (p. 261) a "o que determina o preço das mercadorias [...] é a etiqueta" (p. 262). Aos que duvidam da seriedade do tratamento cômico dado à exposição dessas teses, sugerimos a leitura crítica de qualquer caderno de economia em jornais "sérios" nos tempos correntes.

Provavelmente com a intenção de dar tratamento eqüitativo (cômico) a todos os participantes daquele pândego congresso, o dramaturgo tratou de caracterizar como gago o expositor da tese marxista. Ele é aparteado (ao contrário do ocorrido com os demais) e atrapalhado de todas as formas (inclusive a morte de mais um dos velhos), até que finalmente cassam-lhe a palavra e dão por encerrado o congresso.

D4 assistiu a tudo com interesse e, como apenas o discurso marxista pareceu responder às suas indagações, corre a apanhar o texto que o economista gago jogara fora em sua saída indignada e teatral. No papel encontra-se a última lição de seu aprendizado, que D4 lê para o público:

> O lucro existe porque as mercadorias são vendidas pelos seus valores. Isto parece um paradoxo e contrário à observação de todos os

> dias. Parece também paradoxal que a Terra gire ao redor do Sol, e que a água seja formada por dois gases altamente inflamáveis. As verdades científicas serão sempre paradoxais se julgadas pela aparência enganadora das coisas. Karlão!
> (*D4 pensa em voz alta*): o seu Gago disse que a força de trabalho também virou mercadoria? E quanto é que ela vale? Ela vale o tempo de trabalho que levam para fazer a força de trabalho? Que esquisito... (p. 265)

A esta altura D4 tinha até um caderno de anotações, indicativo da seriedade com que desenvolveu sua pesquisa. O dramaturgo tratou de mostrar com isso que um estudo como o desta peça não se esgota nela mesma, sugerindo à platéia um comportamento como o de seu compadre. Esse recurso indica também a *passagem de tempo* entre esta cena e a seguinte — a feira, na qual D4 vai *transmitir* a D1 os conhecimentos já alcançados.

Facultado pela experiência do teatro épico, o grande achado de Vianinha para essa cena consiste em tê-la escrito segundo o ponto de vista e os recursos de D4. Como, apesar de suas pesquisas e de sua "especulação de idéias", D4 ainda não consegue expor conceitualmente os novos conhecimentos, ele vai recorrer a um *exemplo* capaz de mostrar ao companheiro D1 uma relação que, encontrando-se por trás das aparências de sua experiência cotidiana, não é visível. Passemos a palavra a D4:

> Vem cá... eu vou te levar num lugar que não existe — só pode existir se a gente fizer força e acreditar que ele existe — mas ele não existe.
> [...]
> Ouve aí — é uma feira. Vende tudo lá... Só que ao invés de dinheiro, vende tudo pelo tempo de trabalho que levou pra fazer... Vem comigo — mas só pode comprar o que você compra todo dia, mais nada. (p. 267)

D1 resiste, mas acaba cedendo ante a insistência do companheiro. O palco transforma-se numa feira com música, muito barulho, pregoeiros, etc. À entrada, um Porteiro fornece a D1 vales enormes que correspondem a oito horas de trabalho, divididas em horas e minutos (aqui o uso extremamente competente do adereço alegórico — recurso antigo da revista, como vimos páginas atrás). D4 volta a insistir: "só compra no sonho o que você compra

acordado" (p. 268). Muito animado, D1 compra 1 kg de "feijão bichadinho" por 30 minutos, um barraco com goteiras, também por 30 minutos, um terno usado por 40, um jornal sensacionalista por 5 e um ingresso para o cinema por 10 minutos. Ele nem gastou duas horas e já comprou tudo "que compra acordado". Sua animação aumenta, pois ele se sente com imenso poder aquisitivo. Os produtos e preços continuam desfilando (à base de alegorias sempre): caviar a 1 hora e 10 minutos, automóvel superequipado a 20 horas/dia e assim por diante. Mas a cada tentativa sua de comprar coisas "fora do orçamento" intervém D4 lembrando o acordo. D1, que de início achara o máximo aquele sonho, começa a protestar contra a sua transformação em pesadelo até que

> D1—(*chora*) Não quero mais, 4. Tem tudo aqui... e eu não posso ter nada! (*A feira vai diminuindo. Um lixeiro vem varrer. Assobia música triste.*) Já comprei tudo que eu uso todo dia...
> D4—Quanto você gastou?
> D1—Duas horas... Deixa eu comprar mais coisa, seu Coisa.
> D4 —Não. Só compra no sonho o que você compra acordado. É a décima vez que o autor me faz dizer isso. Depois a gente encontra ele. (p. 270)

D1 pensa (e diz em aparte) que vai poder guardar as seis horas que sobraram. É quando chega o Porteiro e toma-lhe as seis horas. Ao seu protesto, responde o porteiro que regulamento é regulamento.

D4 pergunta-lhe se entendeu o que se passou:

> D1 — Que sonho mais besta, ô! Eu trabalhei oito horas...
> D4 — E gasta pra viver — pra poder trabalhar no dia seguinte — só duas horas... As outras seis horas... ficam na feira... é o lucro! (p. 271)

O diálogo que segue trata de quebrar as últimas resistências de D1. Ele continua tendo suas dúvidas até D4 explicar-lhe que, segundo o Gaguinho, "isso de ficar com as horas que a gente trabalha chama-se mais-valia".

Para dar uma explicação benjaminiana ao achado de Vianinha, diríamos que, graças a essa mobilidade do foco narrativo possibilitada pelo teatro épico, ele pôde expor cenicamente o

modo como D4 incorporou à sua experiência o aprendizado da mais-valia e, por isso, foi capaz de *narrá-lo* ao companheiro através de um exemplo, ou parábola, como prefeririam os puristas, já que estamos diante de uma obra didática no melhor sentido[36].

Voltando à *Mais-valia vai acabar, seu Edgar*, depois da feira, mesmo à esquerda, um revistógrafo da velha guarda promoveria imediatamente a sua apoteose, pois o enigma foi decifrado e só resta comemorar. Mas Vianinha, como ficou sugerido, não tinha o conceito de mais-valia em si mesmo como objeto: seu assunto também é a luta de classes, fora da qual esse conceito não tem interesse. Assim, a cena seguinte — preparatória da apoteose — expõe a contra-ofensiva dos capitalistas, os que não têm interesse na mais-valia conceituada. Um deles — nitidamente inspirado nas referências de Marx — mostra-se imbecil a ponto de não entender nada do que está acontecendo (muito menos o que é mais-valia) e também precisa ser desasnado:

> C3 — O que é maisania?
> C1 — Fala baixo. Mais-valia. Eles trabalham oito horas e os produtos que utilizam pra viver por dia valem quatro horas, duas horas de trabalho... conforme a gente vai aperfeiçoando a técnica.
> C3 — E essas horas que sobram?
> C1 — Ingenuozinho. Faz bilu-bilu. São nossas horas — é o meu iate, minha boate, a virgindade de minha filha, o meu peru, sua havaiana, nosso pastel de creme, nossa piscina, minha vacina, meu cavalinho... poc, poc, cavalinho bom... Minha fábrica.
> C3 — Então nós estamos roubando essa gente?
> C1 — Não senhor! A gente fica com a mais-valia só. Dar a mais-valia pra bêbado, pinguço, desdentuço? (p. 274)

Essa radiografia em tamanho reduzido da classe dominante é interrompida por uma passeata cuja palavra de ordem é "A mais-valia vai acabar, seu Edgar!". Caracterizado o enfrentamento, os capitalistas se dividem: um é valente, senhor da situação, o outro quer desistir dos negócios e o terceiro urina-se de medo. Em rápida mudança de caracterização, altamente eloqüente, usando apenas um adereço, um deles transforma-se em soldado e prende o líder do movimento (o D4, por certo). Novamente a cena se resolve à base de uma alegoria de mão recorrente em peças de *agit-*

prop: o soldado coloca uma grade na frente de D4. Os demais participantes da manifestação se retiram abatidos, quando D1 assume a liderança e propõe uma greve, imediatamente aprovada, pela liberdade de D4.

A apoteose da revista começa com a libertação de D4 e o recuo dos capitalistas. Formam-se dois coros classistas que se dirigem ao público — os solos ficam por conta de D1 e D4 — formando um original esquema de responsório conforme o seguinte padrão:

> D1 — Joaquim — o sapato é teu, o pão é teu, sabão é teu, roupão é teu, serpentina é tua, tambor é teu, navio é teu, avião é teu...
> CORO — Navio, avião, serpentina teu.
> CAPITALISTAS — É mentira — é meu. (p. 277-8)

Vianinha tinha consciência de estar experimentando trabalhar com um assunto absolutamente novo e com materiais e códigos, quando não desconhecidos, nada valorizados pelo repertório do teatro moderno no Brasil (não precisamos insistir na praticamente unânime execração do teatro de revista). Ele próprio tinha um nível de expectativas estéticas que o levou a menosprezar (como vimos) o seu trabalho. Mas a sua insegurança quanto ao que estava fazendo não aparece apenas no mea-culpa já citado, embora precedido por uma declaração de propósitos que também merece ser reproduzida:

> É preciso uma outra forma de teatro que expresse a experiência mais ampla de nossa condição. Uma forma que se liberte dos dados imediatos, que organize poeticamente valores de intervenção e responsabilidade. *Peças que não desenvolvam ações; que representem condições.* Peças que consigam unir, nas experiências que podem inventar e não copiar, a consciência social e o ser social mostrando o condicionamento da primeira pela última. Isto não será mais um teatro apenas político embora o teatro político seja fundamental nas atuais circunstâncias. (p. 221)

Mesmo admitindo programaticamente a necessidade de escrever peças "que não desenvolvam ações", Vianinha, a certa altura, deve ter se incomodado por estar escrevendo uma peça assim. Por isso, tratou de criar um personagem adicional — uma espécie de avesso do mestre de cerimônias, ou narrador; portanto o próprio avesso do seu *alter ego* — com a função de *criticar* o andamento

da peça. Tal caracterização solicitaria uma leitura irônica de suas intervenções, que, entretanto, não se sustenta na medida em que o papel cresce a ponto de ser esse o personagem que encerra o espetáculo. Digamos que o dramaturgo sucumbiu diante do mal-estar criado pelo desenvolvimento da peça e não foi conseqüente com a intenção inicial de incorporar criticamente ao espetáculo a opinião contrária à sua.

A primeira intervenção dessa figura estrategicamente precede a cena do congresso dos economistas. Identificado (apenas para o leitor) como Sujeito, ele cuida de sua própria apresentação (como acontecia no teatro grego e na revista):

> Com licença. Como a peça, escrita por um principiante, tem explicação que não acaba mais e muito pouco riso, eu fui encarregado pela companhia de fazer alguma graça aos senhores para levantar o ânimo do público. (*Dá três pulinhos com a cara mais séria do mundo*). Vejam se isto tem graça! Principiante! (p. 260)

A cena do congresso, como vimos, desmente essa opinião, pois nela o riso é provocado justamente pelas explicações "sábias". No entanto, o Sujeito volta a aparecer aqui e ali, ora com a função de contra-regra, ora com o comentário "principiante", e, finalmente, proclamando o título da peça, anuncia a apoteose (função valorizadíssima na revista, pois é do mestre-de-cerimônias ou do compadre): "A mais-valia vai acabar, Seu Edgar!".

Esse personagem talvez constitua o mais visível problema da peça, mas não o mais importante. Pior do que explicitar com ele as vacilações reais do dramaturgo foi a tentativa de expor a trajetória do compadre D4 segundo uma *inexistente necessidade dramática*. Apesar de o personagem não ser protagonista da peça, Vianinha exagerou em seus esforços para encadear logicamente — por relações de implicação — as perguntas que determinaram a sua trajetória (os esquetes a que presenciou). O mesmo ocorreu com os demais Desgraçados, que receberam traços de caracterização quase dramáticos (no sentido formal) conforme o seguinte esquema: D1, desde o início, aparece como beato, medroso e conformado, só se modificando com a prisão de D4; D3 é sexualmente obsessivo, razão pela qual sucumbe aos apelos da cooptação; e D2 (o "homem feliz") já ultrapassou o limite do esgotamento físico e mental — tornou-se uma espécie de bobo-alegre. Embora tênues,

tais fios propiciaram ao dramaturgo um tecido adicional cuja necessidade é puramente subjetiva. Não por acaso, apesar deles, a peça cresce em força estética e em inventividade a partir do congresso dos economistas, exceção feita à paródia do *western* — tecnicamente, a terceira cena da peça, excluído o prólogo.

Por suas ousadias, *Mais-valia* estabeleceu um desafio aos dramaturgos brasileiros, definindo talvez um padrão não-realista de "pesquisa da realidade" (como eles costumavam dizer) dificilmente ultrapassável. Tais ousadias se explicam pela sintonia do artista com o movimento social na perspectiva do ascenso das lutas dos trabalhadores: numa conjuntura como aquela, um jovem dramaturgo militante do PC tinha muitos motivos para acreditar que estava próximo o fim da mais-valia, e um deles era a certeza do encontro marcado com a Revolução. Essa avaliação da conjuntura está presente em toda a sua extensão na apoteose à luta pelo fim da mais-valia[37]. O último feito do dramaturgo encontra-se na mudança do sinal característico do encerramento da revista: de exaltação patriótica ele se transformou em ameaça para uns e convite à luta para outros (ou à responsabilidade política, como escreveu Vianinha).

V

São raríssimos os estudos disponíveis sobre a experiência teatral do CPC[38]. Nem sequer temos acesso ainda ao conjunto do seu repertório, trabalho editorial que parece depender do esforço solitário do incansável Fernando Peixoto[39], o que ainda restringe muito qualquer pretensão analítica. Em todo caso, a observação da trajetória de Vianinha durante aquele movimento pode ao menos indicar alguns dos passos dados pela dramaturgia brasileira em sua tentativa de acompanhar os caminhos que a sociedade procurava.

Brasil, versão brasileira, de 1962, encenada pelo CPC, basicamente consolida a opção formal experimentada com *Mais-valia* e põe em questão a política de aliança de classes adotada pelo Partido Comunista. Trata-se também de examinar a presença do imperialismo no país, tomando como eixo o seu combate à Petrobrás aliado aos métodos do capital financeiro (Banco do Brasil e Citibank) para manter como reféns os assim chamados representantes da burguesia nacional. A assembléia de trabalhadores que não

encontrou espaço na forma dramática de *Eles não usam black-tie* aqui dispõe de cerca de seis páginas de texto[40] e, além de mostrar os problemas salariais dos trabalhadores cujos patrões são "nacionalistas" mas *dependem* das compras da Petrobrás, bem como dos financiamentos dos bancos referidos e "por isso" precisam arrochar salários, encena as intervenções de três tipos de correntes atuantes no movimento sindical: a católica, a comunista ortodoxa e a comunista "jovem" (digamos "renovada" e disposta a aliar-se aos católicos). Embora o dramaturgo não esconda a sua preferência pelo ponto de vista do militante ortodoxo (aquele que permanece até o fim reafirmando a sua convicção de que a luta é de *classes*), sua percepção do rumo que tomava a história, por assim dizer, obriga-o a resolver o destino desse personagem através da morte depois de a peça ter enveredado pelo perigoso terreno do *wishful thinking*: o empresário nacionalista *rompe* com o governo vendido ao imperialismo e a polícia avança atirando sobre os trabalhadores agora em *greve política* (uma espécie de metáfora luxemburguista da revolução). O comunista ortodoxo é atingido pelos tiros mas permanece de pé apoiado pelo sindicalista católico. E, ao contrário do ocorrido na *Mais-valia*, aqui a apoteose retoma seu caráter de homenagem: no enterro do herói — celebrado por *todos* como tal —, jovens católicos e comunistas se *unem* para assumir a sua herança e dar continuidade à sua luta.

Escrita para apresentações no Nordeste pela UNE-Volante, a peça seguinte, de 1963, trata da luta inclemente de latifundiários contra pequenos camponeses. Inicialmente intitulada *O filho da besta torta do Pajeú*, *Quatro quadras de terra* tem em seu currículo o prêmio internacional de dramaturgia do concurso promovido em 1964 pela Casa de Las Américas de Havana[41]. Até por causa desse prêmio, é uma peça que merece um estudo à parte, na medida em que corresponde a critérios do "projeto continental" impulsionado por Cuba e historiado por Marina Pianca[42]. Sua característica fundamental é a adoção de um partido nitidamente dramático, de tinturas naturalistas (ao estilo gorkiano), a começar pela restrição do espaço da *ação dramática* ao interior e imediações da casa dos camponeses em processo de expulsão das terras do coronel. Um nítido recuo em relação a *Mais-valia* e a *Brasil, versão brasileira*.

Por último, em março de 1964 o CPC preparava a inauguração de seu teatro na sede da UNE, no Rio de Janeiro, com a peça de

Vianinha *Os Azeredo mais os Benevides*, declaradamente (na epígrafe) inspirada em *Mãe Coragem* de Brecht. O golpe surpreendeu o elenco em meio aos ensaios[43], completamente desprevenido, embora não faltassem indícios de que a contra-revolução andava a galope[44]. O incêndio do prédio da UNE talvez explique o silêncio unânime que cerca essa obra-prima da dramaturgia brasileira. Assim como a anterior, ela merece um estudo específico, mas aqui cabe ao menos antecipar um breve resumo e seu alvo principal. Dando continuidade à crítica, presente em *Brasil, versão brasileira*, à aliança de classes, nessa peça Vianinha expõe seus *resultados* através do que chamou "história de uma amizade errada"[45]. Incorporando as lições de Brecht, principalmente as aprendidas em *Mãe Coragem*, o dramaturgo resolveu tratar seu assunto *indiretamente*, isto é, de forma distanciada. Com isso, abandonando tópicos mais incandescentes de política partidária, obteve um ângulo a partir do qual pôde configurar, com a serenidade própria do gênero épico, uma espécie de marca registrada da história do Brasil, dando ênfase ao papel desempenhado por suas vítimas.

A história começa em 1910, quando um filho-família do Rio de Janeiro recusa um casamento de conveniência, que salvaria a todos dos problemas financeiros criados pela concorrência imperialista, e resolve plantar cacau na propriedade familiar baiana há muito abandonada. Por essa resolução, o rapaz chega a ser acusado de "jacobino"... Instalado na fazenda, divide suas terras em quadras para cultivo por colonos (migrantes nordestinos). Desde a distribuição das quadras, o dramaturgo indica a sua discrepância do processo — generalizado àquela altura — de mitificação da classe trabalhadora: os colonos da fazenda desenvolvem formas variadas de competição e solidariedade entre si e em relação ao patrão, armando-se o quadro onde evolui a referida "amizade errada", entre Alvimar (uma espécie de trabalhador modelo) e Espiridião (o dono das vidas).

O período coberto é de 20 anos — idade do filho mais velho de Alvimar no final da peça —, correspondendo exatamente ao auge e declínio do ciclo do cacau na Bahia. Durante esse tempo da ação, através de esquetes que encenam alguns momentos exemplares, assistimos ao enriquecimento de Espiridião e à degradação progressiva dos trabalhadores; à brisa de modernização que passa emblematicamente na figura de um ramal ferroviário cons-

truído para transporte de mão-de-obra e cacau e depois desativado; à formação de um povoado que mal se mantém em torno do pequeno comércio; e, finalmente, à expulsão "amigável" dos colonos depois que Espiridião resolve abandonar o negócio do cacau, uma vez que, graças aos mecanismos da política, ele próprio e demais membros da família já contam com "novos" recursos de estabilidade financeira: como elegeram o governador, estão devidamente instalados nos órgãos do Estado. Num dos episódios em que expõe os mecanismos da campanha política, Vianinha chega ao requinte de atualizar uma das pendências resolvidas pelo "juiz de paz na roça" de Martins Pena. Em *Os Azeredo mais os Benevides*, o juiz é o irmão mais novo de Espiridião, que, na qualidade de cabo eleitoral na campanha do governador, sossega os contendores-eleitores, que reivindicam justiça salomônica, distribuindo-lhes quantidades iguais de dinheiro.

A degradação dos trabalhadores atinge o ponto limite quando estes desenvolvem um conflito de grandes proporções na disputa por um *monte de esterco*. À ordem de expulsão e sob a liderança do filho de Alvimar, as famílias reagem com um movimento de revolta, chegando a saquear estabelecimentos comerciais. A polícia consegue conter a rebelião e, cumprindo as ordens de Espiridião, assassina o rapaz. Na cena final, vemos o velório do jovem assassinado — última esperança perdida de Alvimar. Espiridião (que era seu padrinho) comparece, explica ao compadre Alvimar a necessidade daquela morte e lhe dá dinheiro para ir embora com a mulher. Este chega a esboçar um gesto de vingança, desistindo, impotente.

Esse resumo permite perceber que estamos diante de um dramaturgo épico já maduro, bem distante daquele indeciso pesquisador que, ainda em 1962, concordava com o amigo Guarnieri nestes termos:

> Guarnieri, há algum tempo, criticando minha posição diante do problema do teatro político, dizia: "Você quer fazer equação e não teatro". Precisei de muito tempo de experiência para descobrir o que Guarnieri intuitivamente sabia. Eu não me conformava, porém, com a estreiteza de limites do nosso teatro realista, um teatro dos vícios do capitalismo — não das suas causas, não das suas manifestações essenciais. Parti para buscar uma nova forma. E fui alienado à procura da forma. Se a um novo conteúdo devia corresponder uma nova forma, comecei a procurar a nova forma e não o novo

> conteúdo. Para mim era e é evidente a passividade humana das minhas peças e das peças de realismo. *Revolução na América do Sul* perdia na sua irresponsabilidade o que tinha de vigor, de direito, de descomplicado. Guarnieri tinha razão. Todos os dados para que o espectador seja sensibilizado por uma peça devem estar dentro da própria peça. Não pode haver cenas, acontecimentos, personagens, situações que necessitem de uma visão de mundo que esteja acima e fora do mundo teatral criado[46].

Tal profissão de fé dramática está nos antípodas da realização de *Os Azeredo mais os Benevides* e sugere a possibilidade de estarmos diante de uma espécie de esquizofrenia cultural: a reflexão crítica do período parece não ter sido capaz de acompanhar as realizações artísticas. Não podemos nos esquecer de que estamos diante de obras *por definição* inacessíveis à crítica regular, mesmo na improvável hipótese de haver interesse por elas. Se os próprios interessados não fossem capazes de produzir uma crítica à altura do trabalho que vinham fazendo, ninguém mais seria, como demonstrou a experiência alemã.

Se essa observação procede, acrescida de materiais mais propriamente políticos talvez explique dois acontecimentos críticos de ordem diversa. Primeiro, a traumática descoberta de que o movimento social, sobretudo o camponês, avançara mais do que a maturidade política do movimento cultural entregue a jovens de classe média, universitários ou não. Segundo: o estarrecedor fenômeno de "autocrítica", ocorrido no período da ditadura, que produziu uma espécie de amnésia coletiva entre membros e simpatizantes do CPC, levando quase todos a renegar a experiência, sobretudo através de obras e textos críticos, caso em que novamente Vianinha é figura exemplar, ao contrário de veteranos de outras experiências com o teatro de *agit-prop* que, embora reconhecendo a derrota política, continuaram defendendo a sua validade na conjuntura de ascenso da luta de classes que o viu surgir. Vale a pena lembrar com mais detalhes essas desventuras da nossa militância cultural.

Os que despertaram para a vida cultural no período imediatamente posterior a 1964 foram assediados das formas mais variadas pela palavra de ordem "arte como incitação à ação política" — a própria razão de ser do *agit-prop* e, portanto, do CPC e inúmeros outros grupos desativados pelas providências do golpe[47]. Se naquela situação a palavra de ordem não parecia ter muito sentido

aos desavisados, nada impedia, entretanto, a suposição de que algum dia ela tivesse tido, ou pudesse vir a ter.

Em pelo menos uma ocasião do pré-64 parece que os adeptos dessa mensagem tropeçaram numa situação que pôs em xeque, se não a mensagem, certamente os seus arautos. Como se sabe, o Teatro de Arena de São Paulo, sem abandonar o seu trabalho regular na Teodoro Bayma, também adotou depois de 1961 a divisa do CPC. Em uma excursão ao Nordeste, numa região onde estavam em andamento graves conflitos de terras, o grupo apresentou uma peça (tudo indica que foi *Mutirão em novo sol*) a camponeses conflagrados. Como entre os adereços de cena havia fuzis, depois do espetáculo alguns camponeses convidaram o elenco para participar da ocupação de uma fazenda. Tania Pacheco relata assim o restante da história:

> o pessoal ia tomar... ou qualquer coisa parecida. Queria que eles fossem juntos para ajudar. Aí, eles explicaram que os fuzis eram de brincadeira, que não era bem assim e aí, os caras: "Não! Não tem problema! A gente tem fuzis de verdade, a gente empresta para vocês!"
> E eles: "Não, pô! mas também não é assim! A gente é ator, a gente brinca de revolucionário mas, na realidade, o nosso negócio é... representar."
> E aí, a história, quem conta muito bem é o Boal que diz que, aí, ele sentiu, realmente, porque ele viu os caras olhando para eles com desconfiança, pensando: "Qual é a desses caras que vêm pra pregar um troço que eles não têm coragem de fazer? Eles querem que a gente se dane por eles. A gente se dana e eles ficam representando..."
> Quer dizer, até onde você tem a coragem de inserir num contexto X um certo número de atitudes que você, pessoalmente, não tem coragem de assumir?[48]

Augusto Boal não apenas confirma o relato de Tania Pacheco mas ainda formula a lição que diz ter aprendido com o episódio:

> Isso foi, digamos de um ponto de vista ideológico, a minha avaliação de um teatro de agitação e propaganda que nós fazíamos antes e que eu continuo defendendo mas desde que as pessoas que o pratiquem corram os mesmos riscos que os espectadores para os quais trabalham [...].

> Mas o que a gente fazia naquela época, às vezes, era *incitar* o espectador a uma revolução que nós não éramos capazes de seguir[49].

Longe de desautorizar a experiência, o incidente apenas expõe os limites que ela conheceu no Brasil. De um modo geral, as histórias disponíveis sobre o teatro de *agit-prop* — inclusive o da União Soviética — dão conta de três momentos: num primeiro, estudantes e intelectuais simpatizantes da causa socialista criam organizações como o CPC; no segundo, os trabalhadores das mais variadas profissões aderem e os grupos se multiplicam geometricamente. Foi o que aconteceu em países como União Soviética, Alemanha, França, Inglaterra e Estados Unidos[50]. Neles, o movimento foi derrotado pelo stalinismo e pelo fascismo, variando as datas conforme a evolução do jogo político. Assim, se Hitler massacrou o *agit-prop* alemão já no ano de 1933 e Stalin, o soviético a partir de 1934, a Frente Popular desativou-o na Inglaterra em 1935 e na França e Estados Unidos em 1936.

O caso brasileiro tem a singularidade de ter passado para o terceiro momento — a derrota — sem ter conhecido a experiência específica do segundo. A derrota do *agit-prop* brasileiro tem vários ingredientes adicionais, sendo mais visível a combinação do componente "fascista" com a adaptação local da política stalinista de Frente Popular: a aliança de classes já denunciada por Vianinha e pouco depois abertamente proposta por ele mesmo naquele ensaio tão polêmico quanto famoso. As expressões *artísticas* dessa derrota aparecerão no período 1964-1968 e serão objeto dos próximos capítulos.

O fato de não termos conhecido no Brasil o momento do *agit-prop* em que os próprios trabalhadores assumem a luta também no *front* cultural explica, ao menos em parte, uma série de ocorrências do período da ditadura, opostas ao que se observa em países que o conheceram. Um veterano inglês, por exemplo, num depoimento de 1977, faz o seguinte balanço político:

> Eu estou convencido de que o *agit-prop* — na falta de um termo melhor — é disparado um método mais efetivo de propaganda e de luta dos trabalhadores do que o teatro fechado que vende ingressos [...].
>
> [...] Diferentemente do "teatro ilusionista", ele não tem palco, cortinas, adereços. Ao invés de criar ilusões, ele pode falar das próprias

> experiências do povo, dramatizar seus problemas, apresentar-lhes idéias. Ele é móvel — pode ser levado ao povo ao invés de esperar que ele venha a você. E é um teatro de ataque. [...]
> Mas o teatro de *agit-prop* é difícil de manter sem um movimento político que o impulsione. [...] sem dúvida nós descobrimos um modo de levar o teatro às massas, de comunicarmo-nos com elas e assim atravessar as nuvens de mentiras e decepções criadas pelos meios de comunicação[51].

No Brasil, junto com Augusto Boal, Carlos Estevam Martins é um dos poucos a *não renegar* a experiência acima esquematizada. Mas os termos em que o faz ilustram também o tipo de questionamentos que no final da década de 70 eram dirigidos aos veteranos do CPC:

> As discussões sobre as intenções e as finalidades do CPC têm gerado ultimamente vários equívocos. Há pouco tempo dei um depoimento na PUC e fui interpelado por alguém que acusava o CPC de ter sido um movimento feito de cima para baixo, uma atividade paternalista, que vinha com uma mensagem pronta para enfiar na cabeça da massa. [...] Basicamente, nós éramos pessoas de classe média, a maioria de classe média baixa. As camadas e classes sociais que existiam acima de nós (a classe média alta, a burguesia, os latifundiários e assim por diante) não nos interessavam. O nosso público eletivo era o que estava abaixo de nós. Objetivamente, portanto, tudo que fizéssemos teria que ser necessariamente de cima para baixo. [...] Sabíamos, também, muitíssimo bem que a nossa atuação "de cima para baixo", por causa do seu conteúdo e da sua finalidade, destinava-se a produzir ações de baixo para cima [...]. Se não fosse para isso, por que diabos fomos fazer justamente o CPC e não uma empresa qualquer — de teatro, de cinema, de publicações —, uma empresa qualquer que nos desse dinheiro e a oportunidade de fazer arte pela arte, protegidos pelo direito à liberdade que é concedido aos criadores no campo da estética?[52]

Considerações desse tipo constituem raríssimas exceções no mar de "revisão crítica" iniciado pelos próprios veteranos do CPC que formaram em 1964 o Grupo Opinião — em si mesmo um primeiro passo decisivo no caminho da crítica ao "radicalismo" e ao "voluntarismo" do *agit-prop* brasileiro, como veremos a seguir.

Oduvaldo Vianna Filho, no plano da intervenção política, talvez tenha sido quem cumpriu o mais completo processo de "auto-

crítica" iniciado em 1964. Seu ensaio de 1968, "Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém", desde o título indica os caminhos e métodos da "Frente Popular" à brasileira então propostos para a "classe" teatral. Como agora o dramaturgo entende que a prioridade é "salvar o teatro", não se limita a rejeitar o caminho por ele aberto com a experiência da *Mais-valia*; vai ainda mais longe: critica até a oposição estabelecida por seu próprio grupo entre o Arena e o TBC:

> Em termos de dramaturgia, rapidamente se constata que o filão descoberto [pelo Arena] era cândido e comovido demais para enfrentar um público cujos problemas e valores eram mais complexos e ricos. Daí ao isolacionismo foi um passo. Como sói acontecer, o revolucionário que ainda não consegue uma tática adequada à sua estratégia procura, no primeiro impulso, o isolamento, como forma de se instalar, ainda que abstratamente, na proximidade do mundo social que almeja. Como sói acontecer, o revolucionário volta-se não mais contra seu inimigo principal e, sim, contra seus mais próximos aliados. Do Arena de São Paulo ao CPC da UNE foi um passo. É extraordinário, mas o CPC da UNE surgiu como uma reação ao Arena de São Paulo. O CPC via no Arena um teatro limitado, funcionando em Copacabana (o Arena de São Paulo, na época, estava no Rio) para um público de elite. Para o CPC, o Arena era um teatro irremediavelmente pequeno-burguês[53].

No âmbito da política adotada, ou melhor, *reiterada* pelo Partido Comunista para o período (sob a bandeira da *unidade*), cabia a seus militantes no *front* cultural procurar alianças exatamente com aqueles artistas que até mais ou menos 1958 representaram (na opinião do Partido) o que podia haver de retrógrado em matéria de arte teatral. Como militante disciplinado, dez anos depois Vianinha lamenta os "preconceitos" existentes agora contra o Opinião, enumera os fatores de desunião da categoria — às voltas sobretudo com a escalada da censura — e propõe a "união" da classe em torno de estratégias de sobrevivência que aproveitem o exemplo de um Paulo Autran (não por acaso, a estrela do espetáculo *Liberdade, liberdade*, de 1965, produzido pelo Grupo Opinião, já testando a palavra de ordem agora formulada com todos os esses e erres):

> Todos esses fatores de desunidade, nascidos de posições culturais um pouco radicalizadas, fundam a face do teatro brasileiro: escotei-

> ra, avulsa, cada um cuidando de salvar o seu barco — enquanto a política cultural do governo sufoca o pleno amadurecimento do potencial que acumulamos. Paulo Autran, sozinho, só com a voz bem impostada, de audiência em audiência, desencavou verbas milagrosas, abalando o sistema político do governo em relação à cultura. O que não conseguiria a classe teatral em suas reivindicações, estudadas a fundo, debatidas e catalogadas e exigidas.
> O processo autofágico, que, à primeira vista, parece expressão de posições culturais absolutamente distintas e irreconciliáveis, não é senão fruto do pequeno espaço econômico em que vive a cultura no país[54].

Mas isso é o que Vianinha publicou em 1968. Essa revisão de estratégia cultural começara a ser feita em 1964, com o *Show Opinião*. Sua morte, ocorrida em 1974, livrou-o de participar do episódio seguinte, o da estarrecedora abjuração pública e espalhafatosa conhecida como *patrulhas ideológicas*, de triste memória, que num país como o Brasil, cuja vida intelectual tem as características que se conhece, ainda seria seguido por outros, tão constrangedores quanto pródigos em revelações sobre o espírito (se não for abusar do termo) que sempre animou stalinistas entre nós.

3.

A FORÇA DE INÉRCIA DO TEATRO ÉPICO

A aranha tece
Puxando o fio da teia
A ciência da abeia
Da aranha e a minha
Muita gente desconhece.

João do Vale

I

Em 1964 as experiências culturais até aqui referidas colidiram com um violento obstáculo e, pelas características de seu ímpeto, seguiram em frente no vácuo. Esse fenômeno já foi explicado em seus pressupostos políticos e resultados estéticos[1], mas cabe voltar ao assunto para detalhar alguns dos aspectos incorporados pela dramaturgia. O *Show Opinião* e *Arena conta Zumbi* constituem os mais importantes capítulos dessa espécie de dramaturgia na contramão que em pouco tempo se esgota.

Entendido como a "primeira resposta do teatro brasileiro ao golpe militar", o *Show Opinião* estreou no Rio de Janeiro em 11 de dezembro de 1964 e rapidamente transformou o teatro onde se apresentava numa espécie de "quartel-general da resistência cultural ao golpe". Curiosamente, entretanto, salvo por uma ou outra referência incidental, como no rápido esquete em que, a propósito do consumo de maconha entre sambistas e marginais, comenta-se que o "vermelho está fora de moda"[2], ou pelo achado de uma alegoria como o Carcará, que foi imediatamente associado ao general de plantão, nada mais permite supor que a peça tenha sido escrita depois da maior hecatombe política da história do país. Ao contrário, tanto por sua exposição quanto pelas conclusões (ou

mensagem, como alguns costumavam dizer à época), *Opinião* mais parece obra do período anterior e, nesse aspecto, *Arena conta Zumbi* se lhe parece: longe de incorporar a derrota e eventualmente de considerá-la como tal, esses espetáculos lidam com o golpe militar como se ele não passasse de um acidente de percurso, a ser removido sem maiores dificuldades, nisto acompanhando conhecidas "análises de conjuntura" elaboradas no calor da hora.

Na linha das produções do CPC, o *Show Opinião* foi escrito por um coletivo de autores e assinado por Armando Costa, Paulo Pontes e Vianinha. Além dos próprios participantes — Zé Keti, João do Vale e Nara Leão, cujas biografias forneceram os fios principais da narrativa —, o grupo contou com a colaboração de gente como Cartola, Zica, Heitor dos Prazeres, Cavalcanti Proença, Sérgio Cabral, Jorge Coutinho, Antonio Carlos Fontoura e Ferreira Gullar[3]. A simples enumeração dos participantes da empreitada lança luzes sobre ao menos um aspecto de suas preocupações, apenas sugerido nas seguintes notas de Vianinha:

> Do Zicartola, das experiências do cinema-verdade, do teatro de rua, dos poetas voltando à poesia oral — surgiu *Opinião* [...] escrito por [...] participantes da equipe Opinião, formada por elementos que pacientemente acompanharam, erraram, acertaram e praticaram a evolução das mais diversas manifestações artísticas no seu processo de participação cultural: a adaptação de suas possibilidades expressivas às tradições da cultura brasileira, [...] às condições econômicas das atividades culturais no Brasil[4].

Essas linhas resumem o próprio programa do CPC. Não aquele exposto no "Anteprojeto de Manifesto do CPC", mas o efetivamente cumprido e referido páginas atrás. Seu conteúdo, tal como exposto no *Show Opinião*, desta vez toma como área privilegiada de intervenção a música popular. Os debates de que participaram músicos como Carlos Lyra desde os idos de 1962, a propósito de temas como a "necessidade do artista de tomar consciência dos problemas políticos que envolvem a própria produção musical", estão presentes no *Show Opinião*, constituindo o seu núcleo principal. É como se em dois anos a pauta não se tivesse alterado. E tendo em vista as mais do que conhecidas dificuldades de aceitação de um programa como esse — sobretudo por artistas, os prin-

cipais interlocutores do *Show* —, em alguma medida, a palavra de ordem continuava atual.

Não se podendo assumir sem mais que os artistas, representados pela categoria dos músicos, são os principais interlocutores do *Show Opinião*, cabe aqui fazer uma breve digressão sobre os dramas de consciência provocados pela atuação do CPC. Independentemente dos arquiproblemáticos termos e proposições em que é exposto o seu programa político — sobretudo naquilo em que mascaram mal a intenção facilmente explicitável de cooptar para as fileiras do PCB os menos avisados —, a sua denúncia do que chamava "alienação" dos artistas brasileiros tinha importante apoio na realidade. E seu chamamento à pesquisa da "verdadeira" música popular, por mais que até hoje seja acusado de populista, decorria da percepção, facultada a qualquer candidato à carreira musical, dos controles e interesses de mercado que definiam (e definem) o que pode ou não circular sob a forma de disco no Brasil. Embora idealizadamente formulada em termos de "necessidade de tomar posição [política]", de preferência partidária, essa determinação de mercado é pressuposto de trechos como o seguinte, do "Manifesto" do CPC:

> O artista que não se manifesta conscientemente sobre a posição que assume diante da vida social só consegue esquivar-se a este dever de modo ilusório e indireto pois que em seu próprio trabalho, em sua própria atividade produtora está contida sua definição, como membro integrante do todo social. O que não é declarado explicitamente pelo artista é dito implicitamente pela obra alienada[5].

Se compararmos esse passo do documento cepecista com um trecho do *Show Opinião*, perceberemos o que isto queria dizer no plano da produção musical:

> A partir de 1940, com o incremento do rádio e do disco, chegam ao Brasil em grande quantidade as músicas estrangeiras. É mais barato para as companhias gravadoras vender um só tipo de música no mundo todo. Para isso as músicas precisam ser despersonalizadas. Até hoje, o que há de pior na excelente música americana é o que disputa o nosso mercado. Naquela época virou mau gosto ouvir samba. Alguns poucos compositores continuavam compondo. Passamos tão-somente a copiar. (p. 55-6)

A citação é retirada do ensaio de Nelson Lins e Barros, publicado no primeiro número da *Revista Civilização Brasileira*, "Música popular: novas tendências", uma das primeiras tentativas de expor o significado da estratégia cepecista de localizar nos morros e favelas do Rio compositores como Cartola, Ismael Silva e tantos outros expelidos do mercado musical brasileiro nos anos 40.

Esse movimento, entre outros motivos por ter conquistado adeptos em meio às fileiras da bossa nova (seus mais célebres troféus talvez tenham sido Carlos Lyra e Nara Leão), provocou reações contrárias de toda ordem em nosso ainda incipiente mercado produtor, que só veio a se consolidar um pouco mais tarde. Restringindo-nos à campanha conservadora em torno de Nara Leão — relevante por ter sido incorporada ao *Opinião* —, basta lembrar as objeções a seu disco de estréia, *Nara*, lançado em 1964 (mas gravado em 1963), que, além de músicas do show *Pobre menina rica*, do primeiro semestre de 1963, contém sambas de Zé Keti (*Diz que fui por aí*), Cartola (*O sol nascerá*) e Nelson Cavaquinho (*Luz Negra*)[6]. Em seu livro *Chega de saudade*, o jornalista Ruy Castro reconstitui a reação da imprensa à "guinada" de Nara[7], incorporada ao *Opinião* nesta cena em que a cantora está aprendendo com João do Vale a cantar baião:

> Voz — Você vai fazer um disco cantando baião, Nara?
> Nara Leão — Vou.
> Voz — Baião, Nara?
> Nara Leão — (*Começa de novo a aprender com João. Um tempo*). É.
> Voz — Nara, Baião?
> Nara Leão — É. Baião.
> Voz — Nara!
> Nara Leão — Por quê? A constituição não permite cantar baião?
> Voz — Nara. Você é bossa nova. Tem voz de Copacabana, jeito de Copacabana.
> [...]
> Voz — O dinheiro do disco você vai distribuir entre os pobres, é?
> Nara Leão — Ah, não me picota a paciência.
> Voz — Você pensa que música é Cruz Vermelha, é?
> Nara Leão — Não. Música é pra cantar. Cantar o que a gente acha que deve cantar. Com o jeito que tiver, com a letra que for. Aquilo que a gente sente, canta.
> Voz — Você não sente nada disso, Nara, deixa de frescura. Você tem uma mesa de cabeceira de mármore que custou 180 contos, Nara. Você já viu um lavrador, Nara? (p. 73-7)

Esse diálogo reúne o conjunto dos argumentos — os apresentáveis, bem entendido, pois os piores, como os usados por Ruy Castro[8], ainda não eram expostos em público — dos artistas (e críticos) conservadores abertamente desafiados pelo CPC. Para eles, cada artista deve cantar apenas o tipo de música "adequado" ao seu perfil — isto é, definido pelos interesses de mercado. Um músico de classe média, como os de Copacabana à época, não tem que se envolver com o repertório popular e muito menos com o nordestino; quem faz música não tem que desenvolver preocupações sociais (no discurso do interpelador de Nara, achincalhadas na expressão Cruz Vermelha e na pergunta sobre a prática de caridade); e *last, but not least*, o interesse pelos assuntos populares não passa de hipocrisia e populismo de "gente rica" que nunca viu um lavrador (ou operário, ou favelado), uma forma, enfim, de ganhar dinheiro à custa desse repertório. Aliás, quando se critica o nível do discurso dos cepecistas, é bom lembrar também o nível dos seus adversários para não perder o senso das proporções brasileiras.

Assim como no teatro os feitos dos militantes do CPC ultrapassaram o discurso do Manifesto, na música o "despertar para a problemática social" produziu efeitos que mudaram a história da música brasileira, dentre os quais deve-se citar como mais importante o relançamento de compositores como Cartola. Para referir Ruy Castro uma última vez, esse jornalista conta que, quando da campanha movida pela imprensa contra a "virada" de Nara Leão, Zé Keti apelou à misericórdia de um dos mais insistentes críticos da cantora nos seguintes termos, extremamente reveladores: "Pelo amor de Deus, pare com isto. Ela é a única que grava músicas minhas, do Cartola e do Nelson Cavaquinho!"[9]

Acompanhar esse desenvolvimento, entretanto, nos obrigaria a um desvio excessivo. Aqui só interessa registrar que uma das poucas tentativas de incorporar essa face da experiência cepecista à história da música popular brasileira, ao lado do texto de Nelson Lins e Barros, é a de Flávio de Macedo Soares, em ensaio também publicado na *Revista Civilização Brasileira*[10].

Como experiência de dramaturgia, o *Show Opinião* já foi examinado de maneira exaustiva por Leslie Damasceno[11], trabalho que nos dispensa de retomar a descrição de seus recursos técnicos (colagem, superposição de planos, narrativa, dramatização) bem

como a decifração de metáforas localizadas e demais referências conjunturais. Vejamos então a história que ele encena.

O fio condutor de *Opinião* é dado em forma de preâmbulo através do som de um berimbau seguido do canto de um verso de capoeira: "Menino, quem foi teu mestre?". Com isto, está definido o enquadramento geral do espetáculo, pela proposição: música aqui é emblematicamente entendida como resistência à dominação. Ao contrário do que tendem a pensar os desavisados, tal concepção — ainda mais sendo o Brasil o referencial — não exclui o humor, o duplo sentido, a malícia, a auto-ironia, nem conseqüentemente o lúdico. Entre outras razões, porque a contribuição negra (capoeira) é fundamental e contém todos esses ingredientes. Assim, o primeiro número musical (relato) é *Peba na pimenta*, uma composição de João do Vale inspirada em hábitos alimentares nordestinos que dá um ambíguo tratamento à situação criada numa festa onde se comia tatu-peba "na pimenta". A sensualidade, apoiada no duplo sentido, é indicada no ritmo de baião e pela malícia da voz do intérprete:

> Ai, ai, ai seu Malaquias
> Ai, ai, você disse que não ardia
> Ai, ai, que tá bão eu sei que tá
> Ai, ai, tá ardendo pra daná
> Ai, ai, tá me dando uma agonia! (p. 16)

Descortina-se, então, a primeira parte do show, constituindo o que poderíamos chamar um panorama da "autêntica" música brasileira, elaborado a partir de um foco narrativo carioca, à época o grande centro produtor de música no Brasil — aqui entendido apenas como o local onde se concentravam as gravadoras, as principais emissoras de rádio, os teatros e boates, em suma, os meios de produção e divulgação musical. Por essas características, o Rio de Janeiro atraía os candidatos a músicos (João do Vale), que emigravam de outras regiões do país, assim como outros milhares de trabalhadores em busca de trabalho. Esse fio da narrativa incorpora os aspectos históricos e as manifestações culturais/musicais do processo de imigração; por ele o *show* apresenta cenas da vida nordestina, das mais engraçadas, como a de *Peba na pimenta*, às mais dolorosas, como a do *Carcará* ou a da *Incelença*, enquanto

as manifestações musicais dessa vida difícil vão da própria "incelença" ao desafio.

O segundo fio da narrativa, conduzido por Zé Keti, dá conta da outra fonte de matéria-prima musical, então desprezada pelos proprietários dos meios de produção: o morro, a favela e a periferia do Rio de Janeiro, onde se encontravam os sambistas negros como Zé Keti. Assim como o de João do Vale, com muito humor e malandragem, o relato autobiográfico de Zé Keti dá conta das precárias condições de vida dos pobres do Rio e suas músicas expõem cenas do cotidiano e da vida do compositor marginalizado, cuja reivindicação está sintetizada no sentido literal deste verso: "Quando derem vez ao morro toda a cidade vai cantar".

Nara Leão representa o intérprete de classe média, ortodoxamente apresentada como a classe que não tem determinação própria (nem histórica nem cultural) e, portanto, está disponível para o comodismo conservador ou para o engajamento. Em sua primeira intervenção como depoente, ela trata de seus projetos na segunda alternativa:

> Ando muito confusa sobre as coisas que devem ser feitas na música brasileira mas vou fazendo. Mas é mais ou menos isso — eu quero cantar todas as músicas que ajudem a gente a ser mais brasileiro, que façam todo mundo querer ser mais livre, que ensinem a aceitar tudo, menos o que pode ser mudado. (p. 20)

Mais adiante, ela expõe acidamente um balanço do vazio que caracterizara a sua vida até se resolver a ser cantora: "Eu fazia só *ballet* expressionista, xilogravura, violão, pesca submarina e tricô. É a melhor maneira de não fazer coisa nenhuma" (p. 30).

Tal avaliação corresponde a uma espécie de autocrítica pública (método provavelmente aprendido com os stalinistas) que ilustra bem as convicções de recém-convertidos ao engajamento, desprezando como alienada toda a sua experiência anterior. No caso pessoal de Nara, esses momentos correspondem a "acertos de contas" com sua passada "consciência bossa-novista" (ou inconsciência, como ela então preferiria), mas o endosso dessas opiniões pelo espetáculo corresponde à velha bandeira cepecista — para não dizer provocação à ala direitista da bossa nova[12].

Esse "panorama da música popular brasileira" termina com o registro da invasão cultural americana, tão ampla que nem mesmo

a população nordestina foi capaz de resistir a ela, apesar de ser tida por imune, até mesmo por razões geográficas e pela precariedade dos meios de comunicação. A incorporação da música americana ao repertório nordestino é satiricamente registrada pela música *Matuto transviado*, de João do Vale, onde se conta a história de uma festa de casamento que acaba num frenético *rock'n roll*.

A segunda parte do espetáculo tratará dos outros problemas criados pelo caráter da indústria musical, tais como os enfrentados por artistas com dificuldades para se submeter às suas fórmulas, ao mesmo tempo que, numa narrativa intermitente, apresentará um balanço dos feitos culturais do CPC e de artistas identificados com sua bandeira. Assim, através das músicas *If I had a hammer e Guantanamera* de Pete Seeger, esta última um poema de José Martí musicado pelo americano, o espetáculo mostra que não se trata de recusar por preconceito nacionalista a música estrangeira, mas de denunciar que, enquanto as gravadoras despejam em nosso mercado o lixo musical (no espetáculo representado pelo *standard* do conjunto americano The Platters), nós somos impedidos (pelo mesmo mecanismo) de travar contacto com "a excelente música americana" (p. 56), cuja vertente do *protest song* existe desde pelo menos os anos 30.

Os problemas profissionais dos artistas não se restringem às cobranças com que Nara Leão se defrontou: as cantoras ainda têm de enfrentar o assédio sexual dos executivos (p. 64) e os músicos pobres têm de se haver com a imagem dos artistas como seres excepcionais cultivada pela indústria cultural:

> João do Vale — Nessa parte eu tive mais sorte que você, Nara. Nunca ninguém me cantou. Eu trabalhava de servente de pedreiro numa obra da rua Barão de Ipanema. De noite ia na rádio conhecer os artistas. Depois de dois meses o Zé Gonzaga gravou a minha primeira música. Depois de um ano a Marlene gravou *Estrela miúda*. E começou a fazer sucesso. Eu ainda trabalhava e dormia na obra. Perto da obra tinha uma moça que morava perto e tocava o disco o dia inteiro. Eu nunca me achei com coragem de dizer que eu era o autor, mas um dia não agüentei mais. "Está ouvindo essa música?" — "Estou. É a *Estrela miúda*." — "Sabe quem está cantando?" — "É a Marlene." — "Sabe quem é o autor da música?" — "O autor... não..." — "Sou eu." — "Que é isso, neguinho? Tá delirando? Traz massa, neguinho, traz massa." (p. 64-5)

O balanço começa com o "hino ao cinema brasileiro" feito por Zé Keti quando da filmagem de *Rio 40 graus*. É Nara quem lhe dá o tom celebrativo:

> Foi cinema novo, foi bossa nova, foi o teatro que apresentou novos autores brasileiros. Teve uma coisa que eu descobri, que todo mundo descobriu — o Brasil era o que a gente fazia dele. Era uma verdade trabalhosa, mas era uma verdade. (p. 66)

Como no carnaval, ou no teatro de revista, inicia-se então o desfile alegórico, em blocos entremeados pelos outros fios da narrativa, do conjunto da produção musical ligada ao cinema e ao teatro no período, cada obra representada por sua música-emblema. Assim, *A voz do morro* é *Rio 40 graus*, *Malvadeza Durão* é *Rio Zona Norte*, *Feio não é bonito* é *Gimba*, *Tristeza não tem fim* é *Orfeu da Conceição*. O último bloco é o CPC, representado pelo *Tiradentes* de Chico de Assis e Ari Toledo, uma das muitas experiências realizadas com formas de composição popular, que incorpora, com os gêneros do cordel, a tradição da ironia e da crítica cifrada na ênfase interpretativa:

> Essa história bem verdadeira
> Foi a luta primeira
> Que se deu no Brasil
> E depois tantas houveram
> Que por fim fizeram
> Um Brasil mais decente
> Um Brasil independente. (p. 81)

Cicatriz, um samba de Zé Keti, encerra o desfile lamentando as tristezas da vida de milhões de pobres e ao mesmo tempo formulando a esperança por dias melhores nos versos finais:

> Deus dando a paisagem
> Metade do céu já é meu. (p. 82)

A título de apoteose, o encerramento do espetáculo é uma colagem de versos apresentados em seu desenvolvimento. Uma conclusão didática, que modifica o último verso de *Cicatriz* para "O resto é só ter coragem". Nas entrelinhas, compreende-se que a coragem é para enfrentar o Carcará, que "pega, mata e come".

Uma espécie de genealogia, pois, do próprio Grupo Opinião, o legítimo sucessor do CPC, agora reorganizado em novo formato: um grupo teatral que, dispondo de toda essa matéria-prima, produzida ou redescoberta nos anos de luta e experimentação cultural, vai mercadejá-la no terreno comercial das demais companhias existentes.

E aqui começam os problemas. *Opinião* corresponde à palavra de ordem de "recuo organizado" dada pela direção do PCB aos seus militantes do "*front* cultural" e não apenas escamoteia essa situação como ainda a apresenta como um "avanço" decorrente de "crítica" aos erros do período anterior. Mais grave: os "erros" do período anterior nada mais são do que os poucos momentos em que militantes do partido estiveram em sintonia com os avanços reais nas lutas populares (no campo, na cidade e no "*front* cultural"), agora entendidos negativamente como "radicalização".

Vera Gertel, em depoimento a Deocélia Vianna, relata as condições em que foi comunicada a ordem de recuo organizado aos componentes do CPC que estreariam a peça *Os Azeredo mais os Benevides*:

> Já madrugada alta, saímos e ficou combinado que no dia seguinte todo mundo voltaria à UNE para defendê-la. Pela manhã, voltei com Isolda Cresta e Regina Coelho. Lá havia todo um clima de resistência. Mas muito pouca gente em relação à véspera. Bem pouca gente. Isso era dia 1º, pela manhã. A ordem era resistir. Na distribuição das tarefas me incumbiram de chefiar a enfermaria. E passamos a pegar cobertores velhos que havia por lá e a dar nós nas pontas para fazer macas, enquanto alguns rapazes faziam "coquetéis molotov". O clima era este quando chegou uma pessoa do Partido Comunista, não me lembro quem, e disse: "a ordem é recuo organizado". Esse *slogan* ficou famoso: muita gente brincou com ele[13].

Esse recuo "organizado", depois apresentado como reorganização de alguns veteranos no âmbito do teatro profissional — uma vez que a rua e outros espaços conquistados pelo CPC tinham sido bloqueados pelos tanques —, rapidamente passa a ser pensado como um avanço. A idéia se consolida primeiro no *Show Opinião*, depois no indiscutível sucesso que ele fez e, finalmente, na opinião de seus criadores. A tal ponto que, em artigo de 1979 para o *Jornal do Brasil*, Ferreira Gullar escreve:

> Para continuar aquele trabalho [do CPC] precisávamos de um teatro, de um grupo, de espetáculos pagos, mantendo tanto quanto possível o espírito da atividade interrompida, dentro das novas condições[14].

Dadas as características de época do mercado musical brasileiro, o *Show Opinião* marca o início de uma revolução, segmentando-o e criando um novo gênero, mais tarde nomeado MPB. Em dois dos espetáculos que sucedem a ele são expostas claramente as duas linhas mestras da música valorizada por seus criadores: *O samba pede passagem* (criada por Sérgio Cabral para o mesmo Grupo Opinião) e *Arena conta Bahia* (produzida pelo grupo teatral paulista). O primeiro, mostrando outros nomes do samba desvalorizado pela indústria e o segundo, revelando a São Paulo jovens como Caetano Veloso e Gilberto Gil, que em seguida são vivamente absorvidos pelo nascente segmento musical. A revolução foi mercadológica, portanto. E a vendagam do disco *Opinião* de Nara revelou aos atentos executivos a existência de um grande público (para os padrões vigentes), cujo perfil foi esquematizado a partir da idéia de "universitário padrão", disposto a consumir o samba "de raízes", até então desprezado, e a MPB, o novo produto. Foi assim que a história da música brasileira veio a conhecer tanto Clementina de Jesus como Edu Lobo. O capítulo seguinte dessa "revolução", após a crise de 1966, é o dos festivais, quando as próprias gravadoras e as emissoras de televisão assumiram a iniciativa, tentando resolvê-la.

Sem minimizar os problemas de perseguição política enfrentados por todos os participantes dessa empreitada — aliás tematizados em chave alusiva no espetáculo *Liberdade, liberdade*, um dos maiores sucessos de bilheteria do período — e sem mesmo desqualificar como tal aquela faixa por eles criada no mercado musical, aqui só interessa destacar o fenômeno da mercantilização da luta política, análogo ao observado por Walter Benjamin em sua crítica à tendência literária alemã chamada "nova objetividade":

> Esse radicalismo de esquerda é uma atitude à qual não corresponde mais nenhuma ação política. [...] Transformar a luta política de vontade de decisão em objeto de prazer, de meio de produção em bem de consumo — é este o artigo de maior sucesso vendido por essa literatura[15].

Na esteira dos seus antepassados alemães dos anos 30, durante a ressaca que se seguiu ao golpe de 1964, nossos jovens artistas de esquerda renovaram a proeza de transformar a luta (passada) em mercadoria a ser consumida como seu sucedâneo (no presente).

II

Arena conta Zumbi, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, estréia em São Paulo em 1º de maio de 1965 e aprofunda os problemas observados no *Show Opinião*. Assim como este espetáculo e como o filme de Cacá Diegues, *Ganga Zumba*, de 1964, corresponde ainda ao clima, aos interesses e às preocupações do período de ascenso das lutas populares que determinaram a reação em forma de golpe militar. Como *Opinião, Zumbi* também se limita a fazer referências (verdadeiros achados teatrais) à conjuntura pré-golpe e mesmo à situação criada pelo golpe, mas seu assunto é a luta contra a dominação. *Zumbi* ainda é a realização da mesma pauta cultural que produziu *Ganga Zumba*: a busca de exemplos de lutas na história do país, das quais, não custa insistir, o CPC se pretendia herdeiro.

Posta entre parênteses a situação política em que foi criada, a peça corresponde a uma das mais sérias tentativas, no âmbito do teatro moderno brasileiro, de pôr em cena uma forma de luta contra a escravidão, com a vantagem de adotar o ponto de vista do escravo e de desafiar, por esse ponto de vista e pelo recorte histórico (a tática dos quilombos), idéias até então correntes sobre a passividade com que os negros se submeteram à condição escrava — idéias cuidadosamente cultivadas e estendidas aos trabalhadores em geral. Para ficarmos em apenas uma das manifestações oficiais nesse âmbito, basta lembrar que até há pouco tempo a data 13 de maio era amplamente celebrada como o dia da "libertação" — com especial destaque para a sua heroína, a princesa Isabel —, só passando a ser contestada depois da organização (ainda hoje incipiente) de movimentos negros no país[16]. Por outro lado, *Zumbi* em alguma medida é também expressão do movimento intelectual de revisão da história do país, ocorrido em sintonia com o ascenso das lutas populares desde os anos 50: não se podem desprezar, como dado significativo para explicar o interes-

se do Arena pelo problema da escravidão, os fortes laços que uniam o grupo a estudantes da então vizinha Faculdade de Filosofia da USP, sobretudo os da área de Ciências Sociais[17]. Acrescente-se a essas informações uma outra, de ordem editorial, mencionada por Gianfrancesco Guarnieri quando se lembra das discussões no Arena sobre mudanças na forma narrativa:

> A gente sentia que precisava mudar a forma narrativa. Não era uma discussão nova, mas se aguçou neste período, sobretudo depois que chegou o Edu Lobo [...] achando que tinha um texto pronto pra gente musicar, mas a gente não tinha nada. [...] E Edu começou a cantar músicas novas para a gente. Cantou uma sobre Zumbi. A gente passou uma noite de loucura pela cidade e às oito da manhã estava na praça da República comprando o livro do João Felício dos Santos, *Ganga Zumba*. Resolvemos contar a história da rebelião negra. Arena conta. Começamos a pesquisar[18].

O livro referido por Guarnieri fora editado em 1962 pela Civilização Brasileira. Era a mais recente tentativa de dar um tratamento literário à epopéia palmarina[19]. Outra obra que forneceu importante material para a pesquisa dos dramaturgos foi *O Quilombo dos Palmares*, editado no Brasil em 1947 por Caio Prado Júnior (Brasiliense). O *Ganga Zumba* de Cacá Diegues, finalizado em 1964, também se inspirou no livro de João Felício dos Santos.

Como *Arena conta Zumbi* já foi exaustivamente analisado por Cláudia de Arruda Campos[20], apresentaremos aqui um exercício comparativo com vistas a mostrar os diferentes usos do mesmo material, num mesmo clima político, mas por pessoas que passaram por diferentes experiências em suas respectivas áreas culturais. No caso, um cineasta e dois dramaturgos. Um dos resultados residuais desse tipo de trabalho pode ser a demonstração de que nem tudo era "realismo crítico" (ou socialista) durante as lutas culturais do pré-64.

Apoiado exclusivamente no livro de João Felício dos Santos, Cacá Diegues dele aproveita, reelaborando, no máximo um terço, a saber: o nascimento de Ganga Zumba (no prólogo), a transmissão das ordens de seu bisavô, Zambi, o namoro entre Ganga Zumba e Cipriana, a fuga da fazenda de Gil Tourinho rumo a Palmares, a perseguição, durante a qual Ganga Zumba troca Cipriana por Dandara e a chegada (dos sobreviventes) a Palmares. Fortemente

marcado pela concepção hollywoodiana do gênero "aventura", o filme de Cacá Diegues se estrutura dramaticamente em torno da figura de um herói, cuja tarefa — alcançar Palmares — é bem-sucedida, apesar de todos os obstáculos e inimigos que enfrenta (com a função estrutural de criar suspense), traduzindo o otimismo do cineasta e sua confiança (conjuntural) nos heróis-protagonistas da luta real travada naqueles tempos em que o Brasil ameaçava se transformar numa democracia.

Não precisamos, aqui, retomar toda a discussão desenvolvida neste século a propósito dos problemas ideológicos pressupostos pela simples proposição de um herói em qualquer forma artística. O herói de Cacá Diegues — muito bem defendido no filme pelo grande Antônio Pitanga, diga-se de passagem — incorre em todos os aspectos discutíveis da figura e, mais grave, no plano da construção do personagem, tem um desenvolvimento bastante inferior ao original que o inspirou. Conseqüência da restrição imposta pela concepção do filme ao material oferecido pelo livro. Nisto o partido dramático adotado pelo cineasta revela um competente discípulo das técnicas norte-americanas de roteiro, com um detalhe ideológico relativo aos desenvolvimentos técnicos do cinema nada desprezível para aqueles que, como Brecht, o entendem como uma forma de arte épica: em flagrante contradição com os próprios recursos técnicos postos pela forma à disposição do praticante. Tal contradição, além de empobrecer os resultados gerais da obra, como resultado do subaproveitamento de recursos de roteiro e filmagem já desenvolvidos, coloca o assunto — no caso, a luta dos escravos/oprimidos — no campo formal do adversário. Assim, o cineasta aposta num tipo extremamente suspeito de eficácia da sua obra: a resultante da identificação do público com o herói. E, por meio dessa identificação, no eventual despertar de uma disposição para a luta, seguindo com empenho religioso as piores orientações (mais faladas do que escritas) do CPC[21].

Já *Arena conta Zumbi*, escrita para ser encenada num teatro com as dimensões acanhadas do Teatro de Arena de São Paulo, segue caminho inverso ao do *Ganga Zumba* de Cacá Diegues. Por certo, a mais importante razão para isso é a própria experiência dos dramaturgos envolvidos na peça, sendo que Boal até já trabalhara, como vimos, com os recursos técnicos do teatro épico e Guarnieri, além de já ter escrito uma peça envolvendo o problema

do negro (*Gimba*), parecia ter aderido incondicionalmente ao espírito dessa forma teatral, tanto que reconstituiu nos seguintes termos o processo de criação da peça:

> Nós fizemos *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*, Boal, Paulo José e eu. Nós tivemos formas de trabalho distintas. No primeiro, o *Zumbi*, eu estava com um tipo de espetáculo na cabeça. O fato de os personagens, de não existir um personagem fixo, foi preciso uma função muito grande por parte do Boal, no sentido de botar freio, senão eu ia embora mesmo[22].

Em vez de desenvolver a narrativa em torno de apenas um personagem transformado em protagonista, atinando com o sentido dado por João Felício dos Santos a Zumbi — quase uma abstração, muito próxima do mito — Boal e Guarnieri tomaram a história de todos os "filhos de Zambi" (no sentido africano) como fio da meada. Além disso, como quem entendeu o "espírito da coisa" brechtiana, em seu trabalho de colagem de episódios, para tratar dos inimigos de Palmares, lançaram mão do precioso material encontrado na pesquisa de Edison Carneiro, obtendo o seguinte esquema: os negros são apresentados segundo o ponto de vista dos negros e os brancos (holandeses, Domingos Jorge Velho) segundo o ponto de vista dos brancos, pois a peça encena trechos inteiros dos documentos publicados pelo historiador. O resultado dessa experiência, que deve alguma coisa à da *Mais valia* de Vianinha, desnorteou completamente a crítica, que desconhecia tanto os materiais quanto os critérios de sua utilização e tratou de classificar a peça como maniqueísta. O problema é que o Arena estava fazendo teatro épico, e não dramático. E, como vimos, para a nossa crítica, o teatro épico é esquemático e maniqueísta por definição.

Coerente com esse partido, a montagem deu ensejo a uma experiência que depois Boal teorizou como "sistema curinga", assim referida por Guarnieri:

> A bolação do sistema curinga surgiu na verificação do *Zumbi*. O *Zumbi* foi feito com esse esquema, só que não se chamava nada. A peça realmente permitia isso, os personagens não existiam psicologicamente. Eles eram quase entidades. [...] Na hora da necessidade da cena, qualquer ator que estivesse ali mais próximo, faria [...] Que o Ganga Zumba precisa ser um sujeito mais doce, então faz o ator que tem um

> jeitinho mais doce. Na hora em que ele precisa ser mais durão, vai um que tem um jeito assim mais duro, e assim por diante[23].

Desde o texto, o espetáculo foi pensado segundo algumas das lições aprendidas com o teatro de Brecht. Como o tema era o da "luta pela liberdade", tratou-se de contar a história de Palmares a partir da prisão de Zambi, um rei africano[24]. Em seguida temos a viagem ao Brasil, a venda, as torturas e a fuga. Acompanhamos o crescimento de Palmares até a aclamação de Zambi como chefe. Num corte, somos levados a assistir às providências dos senhores da terra: as fugas de escravos criam problemas econômicos, mas neste primeiro momento, devido à "lei da oferta e da procura", fica mais barato importar novos escravos do que combater Palmares e resgatar fujões. Novo corte e temos a viagem ao Brasil de Ganga Zona, neto de Zambi, também escravizado. Durante a viagem ele engravida Gongoba, cujo filho será Ganga Zumba. De volta a Palmares, outras cenas mostram a proliferação dos núcleos que o constituíram: Quiloange, Dambrabanga etc. São detalhadas cenas da "vida cotidiana": os trabalhos civis e militares, "batismos" em nome de Olorum, "raptos de sabinas", vida amorosa etc. No momento seguinte, temos a grande cena de crítica ao programa comunista presente em Zumbi. Ao contrário de praticar o propalado maniqueísmo, mostrando um mundo dividido entre brancos (maus) e negros (bons), seguindo as evidências históricas, os autores mostram que nem todos os brancos eram inimigos de Palmares: os brancos comerciantes de povoados próximos, como Porto Calvo, São Miguel e Serinhaém, porque desenvolvem boas relações comerciais com Palmares, estão interessados em preservar a paz com o quilombo[25].

Embora a história dê apoio à cena, estamos novamente diante do teorema exposto por Vianinha em *Brasil, versão brasileira*, aqui confirmado pelo desfecho do episódio: como os senhores de terra, militarmente organizados, vão à luta contra Palmares e há um contra-ataque, os comerciantes aliados mudam de lado, voltando a apoiar os senhores de terras. A história, aqui, foi simplificada e teve um desfecho precipitado aparentemente para fins de demonstração do teorema de setores da esquerda que criticavam a política de alianças do PCB no pré-64. Mas *Zumbi* retomará, no início da segunda parte, o problema das alianças entre brancos e palmarinos em sua real complexidade, mostrando o massacre de

Serinhaém, promovido pelo governo de Pernambuco, porque o povoado se recusou a participar de uma das expedições de Fernão Carrilho contra o quilombo.

Convencida de que com o episódio da aliança temporária os dramaturgos estavam apenas "explicando" os acontecimentos de 1964, nossa crítica, sem levar em conta a sua precisa localização na primeira parte da peça (nona cena em 16), acabou se desinteressando de seu significado próprio, no interior da história: estamos diante da segunda fase das providências dos senhores de terras contra Palmares. Com o alto custo das entradas, tratava-se de dividi-lo com os comerciantes, que historicamente não tiraram grande proveito dessas expedições e por isso sempre ofereceram resistência à idéia de co-patrociná-las. A determinação de tempo adicional produzida por essa cena é a de que a guerra dos cem anos contra Palmares ainda está na infância.

A próxima etapa vai tratar do interregno holandês. Numa cena muito mal recebida por lançar mão inclusive de alguns preconceitos discutíveis (a caracterização dos holandeses como efeminados), Boal e Guarnieri, até mesmo pelo recurso às bichices no palco, procuraram sintetizar o fracasso das expedições holandesas (foram duas, historicamente) — o que significou um longo período de sossego para os palmarinos. Além disso, apoiados nos documentos do livro de Edison Carneiro, os dramaturgos aproveitaram o ensejo para ilustrar o caráter mentiroso da maioria dos documentos sobre essa guerra[26]. A direção, recomendando aos atores que fossem "fresquíssimos todos, afetados, artificiais"[27], acabou provocando mais protestos do que observação do problema exposto e impediu a percepção de que a cena foi tecnicamente inspirada em recursos como os utilizados por Brecht em *A alma boa de Setsuan* e já experimentados por Vianinha e Chico de Assis na *Mais valia*, assim como pelo próprio Boal em sua *Revolução na América do Sul*.

O malogro com a crítica não elimina, pois, o seu interesse. Vale a pena trocar em miúdos as operações preparatórias da cena, começando por percorrer o livro de Edison Carneiro[28]. Do material ali existente, os autores da peça selecionaram a segunda expedição holandesa contra Palmares, de 1645, originalmente dirigida por um certo capitão João Blaer. Segundo consta, esse capitão era tido por muito valente e conhecido por sua crueldade. O grupo

partiu de Salgados em 26 de fevereiro e, em uma semana (2 de março), o valente João Blaer é reconduzido a Alagoas doente, segundo informações do diário de viagem. Esse acontecimento determinou toda a concepção da cena, pois como o documento não se detém sobre a "doença" do valente capitão, os artistas trataram de diagnosticá-la por meio do velhíssimo hábito popular de classificar como covarde todo homem que foge de brigas, sintoma de convicções femininas. Em outras palavras, para o Arena, o nome da doença de João Blaer era frescura, medo da selva e do inimigo, e isso foi o que se encenou.

O regresso do capitão, entretanto, não encerrou o empreendimento. A expedição prossegue sob o comando de outro militar e o escriba produz um minucioso diário, que dá conta de seus feitos até o retorno a Alagoas, no dia 2 de abril. Seu resultado principal, como o da primeira, foi o completo fracasso, sem que os holandeses sequer avistassem o inimigo, nisso prefigurando uma das táticas importantes dos quilombos nesse período de guerra: a guerrilha e a emboscada. Começando pelo não-enfrentamento direto das entradas (espiões alertavam Palmares com antecedência), seus guerreiros abandonavam por completo as povoações, embrenhando-se na floresta, e depois de desorientar por completo o inimigo exausto, faminto, doente, liquidavam-no (até 1675 foi a tática predominante). Por outro lado, constatando a quantidade de mentiras sobre feitos heróicos existentes nos documentos, Boal e Guarnieri não tiveram dúvidas: transformaram o diário da expedição de João Blaer num passeio pitoresco pelas selvas palmarinas, desmentiram a propalada valentia do holandês caracterizando-o e aos membros da sua expedição, como efeminado, eliminaram todos os "feitos heróicos" e, contrariando as conclusões do relator do documento, introduziram no texto a verdade histórica, com a deixa para a direção: "Caminhamos toda a madrugada e no dia 13 estávamos de volta ao nosso povoado. Derrotadas" (p. 41).

Trata-se, em suma, de adaptação ao repertório brasileiro da mesma técnica utilizada na cena da *Alma boa de Setsuan* em que o foco narrativo é da Sra. Yang e a cena vai desmentindo o seu relato através do repertório cômico.

Retomando o fio da história dos descendentes de Zambi, a cena seguinte mostra a fuga de Ganga Zona, mal desembarcado no Brasil. Enquanto isso, a aristocracia de Pernambuco (a rubrica

pede aos atores toda a afetação possível) se diverte numa festa em que é lançada a campanha de arregimentação para a luta contra a subversão palmarina, numa evidente e reiterada alusão às providências golpistas do pré-64. A concepção do senil governador D. Pedro de Almeida é a mesma do conferencista observado na *Mais valia*, conforme a rubrica: "D. Pedro tem falta de ar, custa a falar, interrompe as frases no meio, dorme, é acordado" (p. 42). O que mais impressiona no diálogo entre D. Ayres Bezerra, D. Pedro de Almeida e demais cortesãos é o poder revelador do anacronismo. Misturando à linguagem seiscentista expressões apenas cabíveis naqueles anos 60, os autores ao mesmo tempo dizem a verdade que estava nas mentes dos personagens históricos e a que estava nas mentes esquerdistas contemporâneas:

> — E veja, Excelência. Esses negros, inferiores pela própria natureza, ameaçam construir uma sociedade bem mais aparelhada, produtiva e forte do que a nossa. É anti-histórico.
> — Permita-me, Excelência, uma sugestão. Por que não promulgar uma lei radical que impeça o contato dos brancos com as negras? Será a única forma de acabar com essa imoralidade que é a mestiçagem.
> — Um momento, um momento. Não sejamos tão radicais. Afinal de contas somos portugueses.
> — Nossa obrigação é a de alertar todos os vassalos de Portugal contra o perigo da infiltração negra (p. 42-3).

No plano da verdade histórica, documentos (produzidos pelos europeus!) referem-se reiteradamente à produtividade (no sentido de abastecimento) maior em Palmares do que nos latifúndios, dedicados exclusivamente à produção para o mercado externo; registram a superioridade militar de Palmares até justamente o período em que Pedro de Almeida assumiu o governo da capitania de Pernambuco e a partir de 1676 passou a patrocinar as expedições de Fernão Carrilho, o primeiro capitão a conseguir uma expressiva vitória contra Palmares, marcando o início do declínio do quilombo; e, por último, preocupam-se menos com a imoralidade da mestiçagem do que com a debandada de brancos (homens e mulheres), índios, mulatos, mamelucos e até mesmo de soldados em direção a Palmares. Algumas das razões dessa debandada são apontadas por Décio Freitas:

> Que é que impelia esses homens livres, notadamente os brancos, a transpor a barreira da repugnância em conviver com negros infamados pela escravidão? Os documentos coloniais tacham-nos de "criminosos", mas seria errôneo dar um valor literal à imputação. Não só a legislação criminal da colônia era draconiana, complicada e incoerente, senão que era aplicada arbitrariamente contra os pequenos e fracos por órgãos controlados pelos poderosos e os privilegiados. Fácil é imaginar que espécie de justiça podia esperar um pequeno sesmeiro quando entrava em conflito com um senhor de engenho. Havia ainda outros motivos para que esses homens livres fossem viver entre os negros. No decurso da invasão holandesa, muitos se refugiaram nos Palmares para escapar às agruras de um conflito em cujo desfecho não tinham o menor interesse. Pequenos sesmeiros buscavam a subsistência entre os negros palmarinos a fim de fugir à miséria resultante do processo de concentração fundiária às mãos dos grandes proprietários. Mais tarde, soldados das expedições desertariam para os palmarinos. Nem mesmo os soldados pagos, em sua quase totalidade portugueses, resistiriam por vezes à tentação da vida livre e farta dos Palmares[29].

Em *Arena conta Zumbi*, a sugestão de uma lei que proibisse a "mestiçagem" tinha, pois, um alcance mais amplo do que preparar a piada (de gosto duvidoso, diga-se de passagem) relativa à inclinação de portugueses por escravas.

Esses anacronismos têm a evidente intenção de referir o folclore ideológico de época tal como aparecia no discurso conservador: idéias sobre o caráter anti-histórico da luta democrática (bem como pelo socialismo, que a direita sempre entendeu como contrário ao progresso) e sobre o "perigo da infiltração negra", que não precisa de tradução. Já a melhor das piadas consiste em induzir à leitura anacrônica uma expressão perfeitamente adequada aos hábitos lingüísticos (mentais e políticos) do século XVII: "alertar todos os vassalos de Portugal". A operação é simples e era tranqüilamente realizada pelo público do Arena: onde se ouvia Portugal, corrigia-se para Estados Unidos e todos se riam de tipos como o famigerado Bob Fields — um dos mais famosos vassalos dos anos 60.

Entre as providências dos senhores para essa nova etapa da guerra contra Palmares está a conquista da opinião pública, que novamente permite dupla leitura. A histórica remete ao apoio material exigido pelas expedições de Fernão Carrilho e a anacrônica,

proposta pelo canto e dança em ritmo de *rock*, incorpora a baixaria do discurso anticomunista do período pré-golpe.

De volta aos escravos, assistimos ao nascimento de Ganga Zumba e à morte de sua mãe, com doses machadianas de ironia: por exemplo, a piedosa Clotilde é responsável direta pela morte da escrava Gongoba, a quem manda açoitar, mesmo sabendo-a grávida. Após *esse* nascimento, Ganga Zumba cresce em Palmares, conforme narra a letra da canção *Upa, neguinho*, enquanto as derrotas sofridas pelos palmarinos levam-nos a aceitar o tratado de paz com o sucessor de Pedro de Almeida, Ayres de Souza de Castro.

O segundo ato começa com o tratado de paz em vigor, mostrando através do massacre de Serinhaém que os brancos não pretendem respeitar os seus termos. Os negros, que acreditaram no tratado, voltaram à sua vida normal (de amores, festas etc.), sendo apanhados de surpresa por Fernão Carrilho.

Há novas perdas graves para os quilombolas e, em função delas, tem-se a sucessão na chefia, que passa para Ganga Zumba com o suicídio de Zambi. Os conselhos de Zambi a Ganga Zumba, em prosa, verso e canção, muito inspirados em poemas de Brecht, anunciam que o tempo de chefia a ele reservado será um tempo de guerra sem quartel. Quando se apresenta como chefe e conclama seu povo à luta, é aclamado Zumbi.

O antagonista de Zumbi/Ganga Zumba será Domingos Jorge Velho, cuja campanha, segundo a história, teve início em 1691. Sua figura repulsiva constitui, na peça, a síntese da série dos inimigos de Palmares iniciada por Fernão Carrilho, resumindo igualmente aqueles vinte anos de luta que culminaram com a destruição final do quilombo. Vale a pena nos determos sobre a entrada em cena do Bandeirante.

Inspirados numa carta do bispo de Pernambuco ao rei[30], Boal e Guarnieri criam uma cena em que o bispo em pessoa aprova a iniciativa do governador (Ayres) de convocar o bandeirante paulista "para comandar as entradas definitivas contra Palmares". Seu "elogio" a Domingos Jorge Velho nada mais é que um trecho daquela carta, alterado por uma ou outra atualização vocabular, como por exemplo a troca de "língua" por "intérprete", e pela conclusão. Diz o bispo:

> Este homem é um dos maiores selvagens com que tenho topado. Quando se avistou comigo, trouxe consigo intérprete porque nem falar sabe; nem se diferencia do mais bárbaro tapuia mais que em dizer-se que é cristão. E não obstante o haver-se casado de pouco,

lhe assistem sete índias concubinas e daqui se pode inferir como procede no mais; tendo sido a sua vida, desde que teve uso da razão — se é que a teve, porque se assim foi decerto a perdeu, e creio que não a encontrará com facilidade —, uma série de vilanias, e ainda hoje anda pelos matos à caça de índios e índias, essas para o exercício de suas torpezas e aqueles para os granjeiros de seus interesses; e os homens que com ele vão são piores mesmo do que os negros dos Quilombos. Em resumo, Excelência, esse é exatamente o homem que necessitamos (p. 50).

De acordo com o achado, os dramaturgos dão a seguinte direção de cena para o desempenho desse herói dos paulistas:

Os atores ficam perto de cada um dos praticáveis laterais onde se sentarão depois da entrada de Domingos. Este permanece todo o tempo no meio. Quando fala do plano de paz, senta-se no praticável grande. Seu comportamento tem que ser o mais repugnante possível: tira sujeira do nariz, coça o saco, cada vez com mais intensidade, esfrega o ouvido etc. Tudo isso, porém, é feito com total naturalidade (p. 58).

Temos aqui um outro caso de emprego das lições brechtianas que teve o poder de irritar corações paulistas. A simples encenação de documentos produzidos no século XVII pela própria classe dominante levou Décio de Almeida Prado a escrever, muitos anos depois, que isso era prova de maniqueísmo e ingenuidade dos dramaturgos e do conjunto da esquerda:

Os negros do quilombo de Palmares têm unicamente virtudes — vigor físico, sexualidade exuberante, apego às mulheres e aos filhos, amor ao trabalho, disciplina guerreira — e os brancos unicamente defeitos: ou são senis, como D. Pedro, ou de comportamento cênico "o mais repugnante possível" (Domingos Jorge Velho), ou "fresquíssimos todos, afetados, artificiais" (os figurantes em geral). Supreendentemente, é verdade que, lançando mão de recursos ignóbeis como a disseminação da varíola, os brancos vencem[31]. Interpretada à luz do que acabara de acontecer no Brasil, a peça queria dizer apenas uma coisa: nós, da esquerda, nós, o povo, nós, os jovens, somos fortes e puros; vocês, os decrépitos, os impotentes da direita reacionária, só ganham mediante a traição e a torpeza. Um desabafo, portanto, ingênuo politicamente [...] A esquerda, abalada pela derrota, denegria os adversários, com um marcado toque machista, reafirmando a crença em si mesma[32].

Pelo visto, o episódio Domingos Jorge Velho atingiu seu objetivo: a crítica mais esclarecida do período, incomodada com a encenação do conteúdo de documentos históricos sobre a guerra aos palmarinos, classifica o repulsivo (aos olhos da classe dominante) comportamento dos bandeirantes como torpe e traiçoeiro. Ponto para o Teatro de Arena. Brecht não poderia esperar feito maior de seus discípulos no Brasil.

Ainda envolvendo a figura do bandeirante — até porque a questão é mencionada por Décio de Almeida Prado — há o episódio da disseminação da varíola, elaborado pelos dramaturgos com recursos diferentes. Como o "plano de paz" de Domingos Jorge Velho sintetiza aproximadamente vinte anos de guerra, Boal e Guarnieri trataram de incluir nele também a "tática da guerra bacteriológica":

> Em primeiro lugar isolamos Palmares [...] Se assim não conseguirmos a rendição [...] evoluiremos para um novo tipo de guerra! Procuram-se negros atingidos por doenças contagiosas. Febres, tísica, peste, varíola — constituiremos grupos e os tangeremos à procura da liberdade em Palmares... (p. 51).

O próprio Décio Freitas, em sua resenha dos inumeráveis planos de extermínio do Quilombo, desiste de ser exaustivo e silencia sobre a questão, assim como o fizera Edison Carneiro, mas ambos se referem ao surto de varíola que assolou Pernambuco de 1686 a 1696. De modo que a fonte dessa referência no espetáculo é João Felício dos Santos:

> Diziam em Olinda que as ordens vinham do próprio Pedro de Almeida. No comércio da vila não era segredo que o governador teria arrebanhado aqueles molambos de carne escrava já sem qualquer valia (um dinheiro posto no mato), destinando-os a uma traição sem tamanho: soltos propositadamente nos quilombos de Ganga-Zumba, por certo haviam de empestar todos os palmarinos pelo contágio de suas feias boubas[33].

Na aplicação da tática, a cena ficou assim em *Zumbi*:

> Negro — Meu reis, meu reis! Tão soltando um magote de negro empestiado nos quilombo das fronteira! Tem bexiguento de acabá com uma nação.

Ganga-Zumba — Pega uns home decidido e manda tudo de volta pros branco. Que se faça sacrifício pela saúde de nós! (p. 52).

Como em outros momentos da peça, o critério aqui adotado pelos dramaturgos foi o de ficar com a literatura, ou com a lenda, todas as vezes que a pesquisa histórica silenciou sobre algum ponto. E mesmo quando as desmentiu, como no caso da sucessão genealógica dos reis de Palmares, em que, desprezando as questões levantadas por Edison Carneiro, *Arena conta Zumbi* adota a linhagem proposta por João Felício dos Santos: Zambi, Ganga-Zona (neto) e Ganga-Zumba (bisneto), que se transformou na entidade Zumbi.

Também no caso da "guerra bacteriológica" o recurso ao anacronismo tem dupla mão. De um lado, como lembra Cláudia de Arruda Campos[34], remete à guerra do Vietnã e aos torpes recursos lá empregados pelo exército americano — ao arrepio de tratados internacionais, sempre é bom lembrar, nestes tempos em que estão na moda critérios éticos como os da "ação comunicativa" — e, de outro, pela própria referência ao acontecimento contemporâneo, dá verossimilhança à cena da guerra seiscentista.

Finalmente, o tratamento dos episódios envolvendo a arremetida final contra Palmares procura dar conta do profundo envolvimento da Igreja em todo o processo. Não apenas através da presença atuante do bispo, já referida, pois esta poderia ser interpretada, segundo o costume, aliás, como uma atitude individual que não envolve necessariamente a instituição. Para resolver esse problema, os dramaturgos criam um ritual litúrgico (um coro) inspirado nas "missas de ação de graças" pelas vitórias sobre os palmarinos referidas pelo cronista dos "feitos" de D. Pedro de Almeida[35]. Esse coro se alterna com as batalhas, que vão num crescendo até a derrota final dos exércitos de Ganga-Zumba. O recurso para indicar o início e o final da luta foi a cerimônia de chamada à "ordem unida" dos chefes militares palmarinos: na primeira, todos respondem "Na luta, meu reis!" (p. 52) e, na segunda, o silêncio e acordes musicais indicam o extermínio realizado pelos brancos.

Essa "reconstituição" de *Arena conta Zumbi* teve o objetivo de identificar os materiais mobilizados pelos dramaturgos e pelo espetáculo, privilegiando alguns de seus momentos exemplares. Se não houver equívocos, os resultados dessa operação nos permitem avançar no exame do problema colocado pela crítica ao espetáculo, a saber: se *Zumbi* é mesmo uma resposta (ingênua) aos acon-

tecimentos de 1964 ou se tem outro alcance. Como ficou indicado, nossa análise vai pelo caminho da segunda alternativa, que passamos a detalhar.

Mesmo ponderando a importância (real, de efeitos conjunturais indiscutíveis) dos anacronismos nessa peça, todos eles estão perfeitamente incorporados à narrativa da guerra a Palmares, desempenhando funções estruturais relevantes, com caráter didático, de revelação de muitos segredos escondidos pela história oficial. Sem, entretanto, divergir completamente dos que adotaram a tese de que *Zumbi* responde a 1964, como no caso do *Opinião*, estamos propondo um pequeno recuo nos ponteiros do relógio histórico. Por esse ajuste da perspectiva cronológica, veremos que *Zumbi* pretendeu ser uma alegoria das lutas travadas no período anterior a 1964, não podendo o seu desfecho ser comparado ao golpe militar sem que se incorra em mistificação. A razão mais evidente é conhecida demais: enquanto Palmares foi exterminado depois de cem anos de luta e sucumbiu após resistir *lutando* a vinte anos de escalada militar, em 1964 os golpistas simplesmente não encontraram nenhum tipo de resistência organizada e por isso puderam executar suas metas ferozes (prisão e matança de lideranças populares) com relativa facilidade. Como se sabe, o principal efeito desse contravapor sobre a esquerda foi a total desmoralização de suas direções institucionalizadas — o PCB e o PTB, resultado histórico que só vai aparecer como problema, tratado em forma alegórica, na próxima peça do Arena, *Tiradentes*. Em *Zumbi* ainda se trabalha com a impressão de que 1964 não passava de um acidente de percurso, por isso a imediata identificação do público com os valorosos guerreiros palmarinos, que lutaram até o último homem e ainda deixaram de herança para os pósteros uma entidade como Zumbi, assemelhada a um orixá (no sentido das teogonias iorubás).

Sendo o público do Arena, àquela altura, basicamente constituído por estudantes de esquerda (de ativos militantes a vagamente simpatizantes ou curiosos), não haveria motivo para surpresas com a sua identificação aos quilombolas. Tratava-se de uma predisposição que o espetáculo cuidou de capitalizar. Mas a problemática aproximação da luta democrática com o sonho palmarino, determinando, no texto e no espetáculo, uma discutível organização dos materiais (tópicos, episódios, técnicas etc.) resultou numa obra estética e politicamente falsa.

Cláudia de Arruda Campos, no trabalho já citado, mostrou com olho certeiro o empenho dos dramaturgos em tratar a linhagem dos chefes de Palmares — os filhos "legítimos" de Zambi — em chave de tragédia, o que teria fragilizado o lado palmarino da peça, desequilibrando a balança em favor do lado "senhores das terras e das vidas", uma vez que estes foram pintados (mesmo nos casos mais críticos) com os recursos mais variados e vigorosos do teatro moderno. Tentando dar mais um passo, diríamos que no interior da concepção épica mais geral (arquitetônica) da peça os dramaturgos distribuíram os recursos disponíveis sem refletir sobre o seu peso: os do drama para os quilombolas e os do teatro épico para seus inimigos.

Os pressupostos dessa operação desastrada encontram-se na mencionada idéia de identificar as lutas democráticas pré-golpe com Palmares, e sua execução foi facilitada pela leitura emocional do livro de João Felício dos Santos. Dispondo de material literário semipronto, Boal e Guarnieri traçaram dramaticamente os fios da saga palmarina sem perceber que com isso desperdiçavam o material da pesquisa histórica encontrado em Edison Carneiro. Assim só mostraram os quilombos em sua luta defensiva e descuidaram das retaliações, dos diferentes tipos de ataque (aos engenhos, para libertar escravos, às povoações mais próximas, para a obtenção de armas e munições) e das diferentes táticas adotadas ao longo da luta. E, mais grave, perderam uma oportunidade única de mostrar que Zumbi, longe de ser um posto militar (como se deduziu a partir dos inúmeros relatórios militares sobre a sua morte) ou uma entidade (que teimava em reaparacer depois de "morta"), nada mais era do que um guerreiro, chefe de uma das fortificações, que rompeu com Ganga-Zumba por ter este acreditado num dos tratados de paz com os brancos, depondo as armas e entregando-se à sua "proteção".

Não é o caso, entretanto, de lamentar o fato de os dramaturgos terem empobrecido o complexo lado palmarino da história, mas de entender as razões por que o fizeram, nisto revelando uma curiosa combinação de paranóia e má-fé. Paranóia, porque não há outro nome para essa pretensão de identificar um processo de três anos de luta declarada (da vitoriosa luta pela legalidade, que garantiu a posse de João Goulart, à derrota de 1964) a uma guerra sangrenta que levou aproximadamente cem anos para restabelecer a ordem escravocrata em Pernambuco. E má-fé, porque essa identificação forçada exigiu o rebaixamento da estatura dos palmari-

nos, sobretudo no aspecto militar, transformando sua organização, sua inteligência tática defensiva e ofensiva e, enfim, suas providências práticas em angelicais votos de boas intenções. A injustiça tem mão dupla porque nem mesmo as lutas do pré-64 ficaram apenas nas declarações de intenções. Mas é uma injustiça altamente reveladora da generalização apressada que estava em curso nos "balanços" elaborados após o golpe: como as direções sucumbiram à derrota sem luta em 1964, da constatação desse fato à alegação de que não houve lutas no período anterior basta dar um passo — que, de um modo geral, com mais ou menos ênfase, tanto a esquerda quanto a direita deram. O primeiro passo do Teatro de Arena de São Paulo foi *Arena conta Zumbi*, produzindo esta espécie de paradoxo que procuramos reconstituir: a pretexto de contar a história de um dos nossos mais importantes processos de luta pela liberdade, *Zumbi* evitou justamente os episódios da luta propriamente dita, restringindo-se a encenar o seu capítulo final, em que são dizimados os que queriam "apenas" a liberdade, em evidente contradição com o 1º de abril de 1964.

A idéia de que Zumbi é uma resposta ao golpe militar contém implícito um grão de mistificação. Supõe a avaliação de que o "acidente de percurso" não foi uma derrota e, impertérritos, os guerreiros da véspera continuam a postos para os próximos enfrentamentos. Assim *Zumbi* foi entendida, como já tinha acontecido com *Opinião*. E por isso ambas as peças foram festejadas como a senha para uma resistência política que não tinha acontecido nem estava acontecendo. Quando o nosso teatro político começa a se dar conta de que em 1964 o caminho democrático, apenas entrevisto nas lutas que *Zumbi* não conta, estava definitivamente bloqueado para a nossa história, a própria idéia de resistência já tomava outros rumos. E o teatro, longe de resistir, começaria a abandonar as frágeis conquistas do teatro épico.

4.

ADEUS ÀS ARMAS

Nem os mortos estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.

Walter Benjamin

I

De acordo com a perspectiva do Teatro de Arena, no ano de 1966, o teatro brasileiro passou por uma das maiores crises de sua história. Na introdução à proposta do "sistema curinga", Augusto Boal refere-se a ela em termos apocalípticos:

> O SNT desejou publicar uma espécie de inventário do teatro brasileiro nestes últimos quinze anos. Geralmente, os inventários são publicados depois da morte definitiva do falecente. Neste caso, publica-se com pequena antecedência: o teatro, no Brasil, vive seus momentos agônicos.
> [...]
> Os sintomas da crise há muito vêm sendo notados; a evidência da morte, no fim de 1966, em São Paulo, foi dada pelos anúncios em jornais: apenas uma peça em cartaz, *O fardão,* em temporada popular, pela metade do preço; e o público, ainda assim, não comparecia. Se a carreira dessa peça fosse interrompida, sairia de cartaz o teatro paulista[1].

Mesmo fazendo os devidos descontos para a conhecida retórica do diretor, é inquietante essa avaliação, que nem sequer leva em conta a trajetória de peças estreadas ou consagradas naquele ano, como *Morte e vida severina* em São Paulo, e *Se correr o bicho*

pega, se ficar o bicho come, além de *O Santo Inquérito*, no Rio de Janeiro — três espetáculos que, cada um a seu modo, procuram dar continuidade às experiências do próprio Teatro de Arena e do Grupo Opinião. Por outro lado, não é só o viés nacionalista que explica essa sensação de que alguma coisa morrera, nem o silêncio sobre um outro movimento em esboço no nosso panorama, indicando uma nova etapa do processo de atualização da cena brasileira. Poderíamos dizer que, ao lado de espetáculos como os mencionados, o repertório internacional começa a dar pistas sobre o que está para acontecer. O ano de 1966 nos põe em contato com dramaturgos como Harold Pinter, Albee, Genet e Arrabal. São os ventos das novas tendências da cena mundial soprando por aqui. Yan Michalski registra o fenômeno:

> Começam a penetrar nos ouvidos da nossa juventude teatral os primeiros ecos de uma grande revolução cultural que se desenha, ou pelo menos se prepara, em praticamente todo o Ocidente. Também esse movimento parte de uma sensação de insatisfação, no caso não com esquemas militares repressivos, mas com valores culturais e éticos legados pelas gerações anteriores que agora são repudiados como caducos e necessitados de urgente substituição, por comportamentos radicalmente diferentes. Nos países de mais forte tradição teatral, o palco revela-se um terreno fértil para testar tais comportamentos[2].

O ponto de vista carioca, incorporando até mesmo espetáculos estreados em São Paulo, por assim dizer, corrige o paulista e, sem ignorar a crise geral do país, percebe aquela efervescência a partir da qual Artaud e Grotowski se transformarão nas principais referências do teatro que passará *a contar* entre nós.

Ao mesmo tempo que procura entender — e explicar — por que assuntos como o *Zumbi* estão definitivamente descartados, o Arena pretende (ou acredita poder) aprofundar a experiência daquele espetáculo. E, talvez por isso, parece ignorar aquela nova tendência "cultural", que ainda está na fase de importação e não se manifestou tal como podia ser apropriada pelos brasileiros. Mas Augusto Boal está de olho, embora só venha a se pronunciar a respeito em 1968[3]. Quanto ao *Arena conta Tiradentes*, por mais que seja apresentada como um passo adiante na trajetória do grupo, não só dá sentido àquela estranha sensação de "morte do

teatro", anunciada por Boal, como também já registra aquele abalo sísmico só percebido depois com *O rei da vela*. Se não fosse abusar demais do direito de estabelecer relações, diríamos que *Tiradentes* é uma espécie de sinal verde para as consagradíssimas estrepolias de José Celso e sua trupe.

A "calmaria" cultural e política de 1966 corresponde ao momento em que, passada a "surpresa" de 1964, os *mesmos* setores que fizeram apenas barulho até março retomam os seus postos com o propósito de "completar" a crítica ao populismo. Assim, já em 1967 (Frente Ampla) surgem, ou ressurgem, a bem da verdade, aquelas lideranças, como Lacerda, que assumirão a tarefa de reconduzir o país à democracia pelas vias da "legalidade" delimitada pelos militares, e à esquerda os grupos que depois de 1968 assumirão a luta armada. Entre estes,

> denunciava-se não tanto a ocorrência do golpe, mas a desmoralizante ausência de resistência, o grau extremo de fragilidade a que se haviam condenado as forças que se julgavam a um passo da conquista do poder e que, no entanto, foram colhidas de surpresa por um golpe, além de tudo perfeitamente previsível, capaz de em poucas horas jogar por terra o decantado "dispositivo militar" de Jango e a grande aliança progressista que excluía a pequena minoria formada por latifundiários e testas-de-ferro do imperialismo. A fortaleza ruíra ao primeiro sopro porque fora construída sobre ilusões de classe[4].

Note-se a eficiência do golpe: em pouco mais de dois anos consolida-se a versão de que em 1964 não houve resistência (subentenda-se: não houve derramamento de sangue, assassinatos, perseguições etc., como de hábito na história do Brasil, cujas transições sempre foram realizadas com "muita cordialidade"). Não havendo resistência, fica automaticamente demonstrada a inexistência de avanços no período anterior e conseqüentemente ficam desmoralizados todos os que se supunham a um passo do poder, "apoiados" nos avanços das massas. Por esse processo fraseológico a meia-verdade transforma-se em *toda* a verdade, pois se é certo que direções como o PCB e o PTB foram completamente desmascaradas pelos acontecimentos e, estas sim, caíram sem oferecer *maior* resistência, também é verdade que em mais de um setor (sobretudo no campo) tais direções já tinham sido ultrapassadas

algum tempo antes das operações militares. O próprio episódio da "sindicalização do trabalhador rural" já as mostrara correndo atrás do prejuízo. E agora elas mesmas e seus sucessores, tratando de encontrar seu lugar na "contra-ofensiva" organizada em torno da Frente Ampla, até porque não tinham mesmo interesse em encarar aqueles fatos que os obrigariam a uma autocrítica de maior alcance, trataram de fazer coro ao "programa democrático", colaborando para que se criasse uma espécie de abismo separando a "oposição responsável" dos que então se apresentaram como a esquerda propriamente dita. E entre estes,

> a crítica tomou o lugar da autocrítica e passou a comandar o debate, retirando de seu repertório os critérios a partir dos quais distribuiu as responsabilidades pela derrota, formulou as denúncias (contra o reformismo, o reboquismo, o cupulismo) e apontou os novos objetivos e métodos a serem adotados[5].

Procurando dar forma teatral às teses acima, *Arena conta Tiradentes* (estréia em 21 de abril de 1967) é expressão desse clima, cuja temperatura máxima será atingida em 1968. Por isso, desde logo, a definição do assunto — uma rebelião malograda —, bem como o seu tratamento: enfoque a partir dos autos da devassa, isto é, adoção sem restrições do ponto de vista dos *vitoriosos* de 1789 e, desse material, seleção apenas do que servisse à exposição daquele episódio da nossa história como uma inconseqüente conspiração de intelectuais, desprovidos das mais elementares noções de práticas revolucionárias. Entre eles, Tiradentes, concebido quase como um Pilatos no Credo. Todos perceberam a evidente pretensão de analogia com os acontecimentos de 1964, mas o espetáculo foi recebido com menos entusiasmo que *Zumbi*, ficando apenas cinco meses em cartaz. E não é casual a franca simpatia que despertou em Décio de Almeida Prado. Entre outras qualidades, esse crítico diz ter notado aqui o emprego do mesmo processo de *Zumbi*, "porém ordenado, disciplinado, organizado em sistema. [...] Sem o empastamento, a confusão em cena, o emocionalismo descabelado do espetáculo anterior"[6].

Como a *versão oficial* da história de Tiradentes — a mesma adotada pelo Teatro de Arena — é por demais conhecida, dispensamo-nos de reconstituir a peça. Por outro lado, dispondo da minuciosa análise de Cláudia de Arruda Campos[7], limitaremos nossa

abordagem a uma questão que não estava em seu horizonte. Podendo adicionalmente explicar a simpatia despertada em Décio de Almeida Prado, seu exame pode começar pelo depoimento de Guarnieri a propósito do curinga, sistematizado por Boal depois do êxito de *Zumbi*:

> Depois disso, houve a teorização a respeito do sistema que passou a ser sistema curinga, e que foi usado também no *Tiradentes*. *No meu modo de ver, empobrecendo a peça*. Porque a peça feita de uma maneira, digamos, tradicional, com cada qual num papel ou no máximo um ator dobrando, ela ficaria muito mais clara.[8].

O dramaturgo está recapitulando as suas objeções ao trabalho de direção — através do qual o seu parceiro aparentemente levou às últimas conseqüências o aprendizado do teatro épico — mas aí revela também divergências relativas aos modos de abordagem do material disponível sobre o assunto que foram mantidas no espetáculo. Para ficar só num caso, lembremos uma cena apresentada duas vezes: primeiro Marília despede-se de Gonzaga em versão melodramática, citando a peça de Castro Alves *Gonzaga, ou a Revolução de Minas*. Ao final, o Curinga intervém dizendo ser bela e trágica, mas pura fantasia, essa cena, que em seguida faz representar em chave cômica[9] — em sua opinião, a verdadeira.

Se a opção por manter as duas versões da mesma cena tem um inegável conteúdo didático, explicitando a grande diferença, inclusive ideológica, existente entre uma concepção melodramática e outra cômica de um *mesmo* acontecimento, por outro lado ela revela uma espécie de indecisão sobre o espetáculo, talvez já presente no texto de Boal e Guarnieri. No depoimento deste último encontra-se mais uma informação sobre esse problema:

> No *Tiradentes*, nós chegamos a dividir cenas. Você escreve essa, eu escrevo aquela. Tinha até briga de cena. Um queria botar uma cena, o outro não queria que pusesse, e no dia seguinte o outro já aparecia com a cena pronta[10].

Embora em sua "teoria" Boal procure explicar as ambigüidades do espetáculo, resultantes da tentativa de manter em convivência harmônica divergências estéticas profundas, pelo recurso à necessidade "conjuntural" de combinar Brecht com Stanislavski[11],

pelas lembranças de Guarnieri podemos ver que, na realidade, o grupo do Arena é que estava dividido sobre essas (e outras) questões e, por alguma razão, não seria possível a uma facção impor-se à outra. Além disso, a convicção com que Boal defende os amálgamas teóricos em seu texto sobre o "Curinga" sugere que ele próprio estava dividido. Em todo caso, a certeza de Guarnieri sobre as "vantagens" de uma encenação "tradicional" dá uma boa pista para se pensar em quem defendia "Stanislavski" e quem defendia "Brecht".

Mas o que estava objetivamente em questão quando o Arena se decidiu a montar *Tiradentes* era saber se o teatro épico havia deitado raízes no grupo. Nessa hipótese, o espetáculo trataria do assunto como um todo, com aquelas armas *teatrais* postas à disposição por Brecht — agora bastante conhecido no Brasil (o próprio Arena montaria, em outubro de 1967, *O círculo de giz caucasiano*, dirigido pelo mesmo Boal). E, se isso fosse feito, Anatol Rosenfeld não se veria na obrigação de escrever aquela crítica delicadíssima, mas nem por isso menos contundente, "Heróis e curingas", na qual demonstra que, a propósito de acontecimentos históricos, a utilização de heróis, e conseqüentemente de mitos, pressupõe e implica deformações, portanto mistificação da realidade, e conclui:

> Em face da consciência atual, o mito, por desgraça, sempre tende a ter traços mistificadores, a não ser que seja tratado criticamente. A oferta do mito às "massas" é uma atitude paternal e mistificadora que não corresponde às metas de um teatro verdadeiramente popular[12].

O principal acordo sobre *Tiradentes* consiste nisto: o personagem Tiradentes é o único a não ser o objeto da crítica que o espetáculo pretende realizar. Bem entendido: seus erros, como o de escolher mal os seus companheiros de rebelião, por certo são apontados, mas, como observa Anatol Rosenfeld, ele é levado inteiramente a sério como herói e, enquanto os demais personagens aparentemente são objeto de uma crítica pretensamente feroz, possibilitada pelo emprego do amplo arsenal oferecido pelo teatro épico, Tiradentes é mitificado graças à utilização exclusiva do repertório dramático para o seu tratamento. Tal definição já se encontra no texto e o espetáculo se limita a explicitá-la.

É do mesmo Anatol Rosenfeld a observação de que Tiradentes — o protagonista — é concebido em termos puramente dramáticos como resultado da necessidade, alegada por Boal, de produzir empatia e identificação no público, e, para esse fim, paradoxalmente, é desenvolvido num estilo naturalista. Dispondo desses elementos, o crítico aproveita para, didaticamente, apontar um mal-entendido corrente entre os estudiosos e praticantes brasileiros do teatro moderno: a idéia de que o estilo naturalista é em si mesmo particularmente propício à criação da empatia e à produção de heróis e mitos. Vale a pena reproduzir ao menos em parte o seu esclarecedor parágrafo:

> Mitizar o herói com naturalismo é despsicologizá-lo através de um estilo psicologista, é libertá-lo dos detalhes e das contingências através de um estilo que ressalta os detalhes e as contingências empíricas. Essa contradição se torna ainda mais manifesta quando Boal diz que o herói deve mover-se num espaço de Antoine. Ora, o verismo extremo deste diretor francês exige o pormenor mais minudente em tudo, a documentação exata dos lugares. Bem ao contrário dos clássicos que isolaram o indivíduo das coisas, Antoine cerca o homem com os objetos que o determinam segundo a teoria naturalista. O homem, conforme este pensamento, deixa der ser o centro, "fica devorado pela matéria circundante" (Gaston Baty). Semelhante concepção anula a idéia do herói. Historicamente, o naturalismo de fato deu cabo dele. É paradoxal (ou será dialético?) que Boal tenha escolhido, precisamente para ressaltar o herói, o estilo naturalista[13].

Trocando em miúdos uma das observações de Rosenfeld: Boal se engana ao pretender-se praticante das lições de Antoine. Na realidade (do Teatro de Arena), ele pratica o princípio moderno da montagem levado ao extremo — a colagem de vários estilos — e, no caso específico, o personagem Tiradentes está mais próximo dos heróis de Racine do que dos anti-heróis das peças encenadas por Antoine. Tal equívoco, entretanto, encontra-se no cerne da peça, enunciado por extenso na primeira explicação do narrador (Curinga):

> O Teatro conta o homem; às vezes conta uma parte só: o lado de fora, o lado que todo mundo vê mas não entende, a fotografia. Peças em que o ator come macarrão e faz café, e a platéia só

aprende a fazer café e comer macarrão, coisas que já sabia. Outras vezes, o teatro explica o lado de dentro, peças de idéia: todo mundo entende mas ninguém vê. Entende a idéia mas não sabe a quem se aplica. O teatro naturalista oferece experiência sem idéia, o de idéia, idéia sem experiência. Por isso, queremos contar o homem de maneira diferente. Queremos uma forma que use todas as formas, quando necessário (p. 60).

O Curinga sintetiza o equivocado esquema consagrado pela crítica para explicar a trajetória do Teatro de Arena, incorporando-o ao texto de *Tiradentes*, o mesmo esquema apresentado por Boal em sua teoria do Curinga. Exposto por este, na apresentação do espetáculo, explicitamente constitui o apoio teórico do foco narrativo que determinará *todos* os acontecimentos e personagens da peça, com exceção do protagonista, pois este, concebido como personagem autônomo, por convenção, é o único que não emana do narrador — o Curinga, ou seja, o Teatro de Arena. Note-se: o espetáculo foi tão conseqüente em sua opção que em nenhuma circunstância foi admitida a *quebra* dessa convenção, embora não faltassem oportunidades. A maior delas encontra-se no início do segundo ato (chamado segundo tempo pelos dramaturgos), quando, após a seqüência final do primeiro ato, em que os revolucionários passam a limpo os seus planos, Tiradentes viaja para o Rio de Janeiro. Entendendo que tal viagem era excelente ocasião para mostrar a diferença entre Tiradentes e seus companheiros de empreitada, os autores trataram de *encená-la* e aqui Tiradentes aparece como uma espécie de João Batista, anunciando por alusões enigmáticas a boa nova aos que encontra. Esse plano, entretanto, colidia frontalmente com o suposto tratamento naturalista dado ao personagem, pois neste caso a cena teria que ser eqüestre e nada podia estar mais longe dos planos da produção do espetáculo que providenciar um cavalo para realizá-la nessa chave. A solução encontrada aparece na rubrica: "A cena deve ser representada à maneira de teatro infantil" (p. 122). Mas isto ainda seria meia solução, pois se o ator que fez Tiradentes cavalgasse aqui um cavalinho de madeira, como aconteceu na *Mais valia*, estaria "saindo do papel" e, portanto, quebrando a convenção dramática. Resultado: o Curinga se caracteriza como Tiradentes e anda de cavalinho encenando a sua própria narrativa, preservando-se o ator responsável pelo papel para as cenas estritamente dramáticas. Trata-se de solução

engenhosa pois, sendo o Curinga o narrador, a ele rigorosamente *tudo* é permitido, inclusive representar o papel de qualquer um dos personagens, até mesmo o do protagonista, sobretudo num caso como este, em que a narrativa é tecnicamente panorâmica.

Não é preciso multiplicar os exemplos para dar nome ao problema encenado por *Arena conta Tiradentes*. À semelhança do que ocorrera em *Eles não usam black-tie* — só que agora com conhecimento de causa, sinal trocado e acompanhado de discurso apologético (a "teoria" do Curinga) —, o Arena viu-se diante de um assunto para cujo tratamento as formas épica e dramática se apresentaram, aparentemente com iguais direitos. A "opção" por ambas significa *mais* do que simples acomodação de interesses díspares, ainda mais que entre os dois espetáculos muita dramaturgia passou por baixo da ponte da Teodoro Baima. Agora que todos sabem muito bem (ou deveriam saber) das implicações de cada partido em dramaturgia, ninguém mais pode alegar inocência ("after such knowledge"...).

Na verdade, *fora* do Arena, havia quem não se interessasse muito por *essas* implicações. É o caso de Décio de Almeida Prado, que abre sua crítica elogiosa ao espetáculo nos seguintes termos:

> O teatro épico de Brecht — mas revisto pela malícia e pela malandragem brasileiríssima de um Silveira Sampaio. O teatro político de Piscator — mas transformado numa comédia musicada que daria provavelmente prazer a Artur Azevedo. Um pungente drama histórico sobre um mártir da nacionalidade — mas contado em boa parte na linguagem da gíria popular de nossos dias.
> Frisamos estas aparentes contradições de *Arena conta Tiradentes* [...] não para diminuir a nova peça de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, mas, ao contrário, para salientar-lhe a variedade e a diversidade [...][14].

Essas considerações, aliadas às que apareceram depois, em *O teatro brasileiro moderno* — "O Sistema Curinga servia perfeitamente aos desígnios de *Arena conta Tiradentes*, formando um conjunto peça espetáculo de não pequena originalidade"[15] —, induziriam uma leitura apressada a concluir que, finalmente, Brecht fora incorporado ao repertório brasileiro, quando o que se passa é justamente o contrário. O espetáculo do Arena mostrou que, no Brasil, com Brecht aconteceu o mesmo que com outros produtos importados: foi reduzido a *um* material como outro qualquer que

se guarda no almoxarifado, podendo a qualquer momento ser posto em circulação, e a serviço de não importa que assunto. A "marcha fúnebre" de Boal era para o teatro épico.

Forjado, assim como o teatro de Piscator, no interior da luta de classes, o teatro de Brecht é uma arma nessa luta. Quando o movimento entra em eclipse — ocorrência *normal* depois de uma derrota como a de 1964 — não são muitos os capazes de perceber *como* continuar usando essa arma nas novas condições políticas de produção cultural. A história da dramaturgia brasileira nos anos 60 mostra que poucos dos que se engajaram nessa luta conseguiram sobreviver esteticamente à derrota[16]. Uma das razões foi a dificuldade de encará-la — e examiná-la — como tal, que já está expressa no show *Opinião* e em *Zumbi*. Prosperando, como aconteceu, aquela maneira de olhar para a nossa experiência histórica, o passo estético dado pelo *Tiradentes* consistiu na retomada do princípio dramático (sem a consistência que ele já teve em outro dia e lugar), dispensando o tratamento próprio do teatro épico aos inimigos e aos aliados da véspera (ou aos *supostos* aliados).

O *drama* do teatro de Arena, naquele momento, decorria da necessidade de criticar uma revolução devidamente abortada — como a planejada por Tiradentes e seus companheiros às vésperas da Revolução Francesa — e ao mesmo tempo preservar ou "salvar" ao menos a *idéia* dela. Como não estavam mais visíveis os seus agentes, que no teatro tinham começado a aparecer em *Eles não usam black-tie* e, bem ou mal, ainda compareciam no *Zumbi*, Boal e Guarnieri decidiram que, *substituindo-os*, era o caso de fazer a exumação de um "herói" nacional[17] e transformá-lo, com os recursos da abstração idealizadora, em portador da mais vaga possível idéia de revolução. Assim fazendo, não se deram conta de que estavam encampando justamente a opinião que os modernos conservadores *sempre* tiveram sobre os revolucionários (desde Burke, o santo padroeiro de todos eles). Devidamente distribuída entre Tiradentes e seus companheiros, essa opinião pode ser assim resumida: revolucionários são, na melhor das hipóteses, idealistas, sonhadores, visionários (Tiradentes) e, na pior, literatos românticos (no sentido adjetivo), covardes, desfibrados e sem qualquer noção das exigências práticas da ação política (ao alcance de raposas da estatura de Barbacena, que sempre contam com a valiosa colaboração de traidores como Silvério dos Reis).

Especificamente o tratamento dado aos intelectuais, injusto até mesmo se confrontado com os *Autos da devassa,* pelo menos no caso de Tomás Antônio Gonzaga, já foi criticado nos devidos termos pela Profa. Gilda de Mello e Souza num ensaio de 1972 sobre o filme *Os inconfidentes,* de Joaquim Pedro de Andrade. Por ter observado no filme tratamento semelhante ao desta peça, a autora conclui que o cineasta aderiu à mesma posição do Arena. Em suas palavras:

> Ao se desinteressar do comportamento irrepreensível de Gonzaga nos interrogatórios, para louvar apenas a coragem admirável de Tiradentes na tortura, o cinema aderiu, como o teatro já havia feito, à visão *obreirista* dos acontecimentos. Era uma perspectiva possível, mas extremamente partidária[18].

Tal perspectiva *também* responde por resultados tão discutíveis quanto os indicados por Roberto Schwarz:

> Os abastados calculam politicamente, têm noção de seus interesses materiais, sua capacidade epigramática é formidável e sua presença em cena é bom teatro; já o mártir corre desvairadamente empós a liberdade, é desinteressado, um verdadeiro idealista cansativo, com rendimento teatral menor. O método brechtiano, em que a inteligência tem um papel grande, é aplicado aos inimigos do revolucionário; a este vai caber o método menos inteligente, o do entusiasmo[19].

Como se vê, a suposta "crítica feroz" resulta teatralmente no seu contrário, assim como a "exaltação".

Como *Tiradentes* é uma peça alegórica (na verdade está tratando dos acontecimentos de 1964), cabe desenvolver a observação feita no início desta análise: assim como encampou a versão dos vencedores de 1789, o Arena encenou alegoricamente a dos vencedores de 1964. Após o episódio em que o Curinga entrevista Silvério, permitindo-lhe expor as razões de sua traição, o público recebe a seguinte explicação:

> Quando pensamos escrever a história de Tiradentes, tínhamos a impressão de que Silvério não era tão safado como todo mundo dizia, nem o Alferes tão herói como constava. Depois, estudando, chegamos à conclusão de que Tiradentes foi mais herói ainda do que se diz e Silvério tão safado quanto consta. Mas não podemos

> discordar totalmente da análise que ele faz de alguns Inconfidentes: é bem verdade que a maioria estava em cima do muro pronta pra pular pra qualquer lado, conforme o balanço. E, se é verdade que muitas revoluções burguesas foram feitas pelo povo, também é verdade que, nesta, o povo estava ausente, e mais que ausente, foi afastado. Por isso, cada conjurado ficou sozinho: longe do povo que não desejava, longe do poder que pretendia derrubar (p. 126).

A chave desse acordo com Silvério (um TRAIDOR!) é a idéia de que nossos revolucionários de 1789 (como os de 1964) estavam "em cima do muro" e, portanto, sozinhos, não apenas porque o povo estava ausente, mas porque fora *afastado* dos seus preparativos. Ora, como qualquer iniciante de estudos em matéria de política sabe, uma "revolução" que exclui o povo dos seus planos chama-se conspiração — aliás, sinônimo de conjura ou inconfidência. Para ser conseqüente com o que diz o Curinga, deve-se inferir que em 1964, assim como D. Maria I em 1789, o que os militares fizeram foi apenas desbaratar uma desajeitada *conspiração*. Mas não era isso o que diziam os militares em 1964, numa tão espantosa quanto cínica inversão das posições? Pois não foi um pequeno grupo de militares de altíssima patente que (ao lado de civis de alto coturno) conspirou para derrubar um governo democraticamente eleito, justamente por rejeitar as conseqüências de uma ampliação "desmesurada" dos mais elementares direitos democráticos do país? Tanto no caso de Tiradentes como no de 1964 o Teatro de Arena ficou devendo explicações para o que teria necessariamente que tratar como *excessos* retaliatórios do poder: em 1792, para nos limitarmos aos resultados da devassa, a pena de morte, o degredo e o seqüestro de bens de cerca de trinta pessoas e, em 1964, a prisão e tortura de um número estimado entre dez mil e cinqüenta mil pessoas, execução sumária ou desaparecimento de líderes sindicais e camponeses, interdição ou intervenção em sindicatos, entidades estudantis, associações de classe, e assim por diante. Tais violências se praticam para acabar com grupinhos de conspiradores embalados por visionários ou para preservar o *status quo*, interrompendo processos revolucionários infinitamente mais complexos do que o sugerido por *Arena conta Tiradentes*?

Depois de tal peripécia, em que um grupo teatral reconhecido como de esquerda, acreditando radicalizar suas posições, expõe de modo tão contundente a sua rejeição às experiências de que partici-

para até 1964, não admira que, logo em seguida, outros grupos que *nada* tiveram a ver com isso, se apressassem em se apresentar como os continuadores *críticos* dessa luta, no plano teatral. A impressão de continuidade causada por um destes últimos foi tão forte e convincente que até veteranos do Teatro de Arena acreditaram nela:

> A verdade é que não ficamos somente no realismo socialista, mas conquistamos outra etapa [...] antes de entregarmos (ou perdermos) a bola para o Oficina. E quando pensamos em toda a evolução que houve desde esse realismo [do Seminário de Dramaturgia] até *O rei da vela* do Oficina, veremos que não queríamos ficar só lá[20].

É certo que Augusto Boal, como indicamos, assim como Guarnieri, jamais compartilhou esse ponto de vista, mas não é menos certo que se consolidou, sobretudo ao longo dos anos 70, a idéia de que, com *O rei da vela*, o Teatro Oficina assumia a vanguarda do teatro revolucionário no Brasil[21].

II

Seguindo rumo inverso ao do Teatro de Arena — que mudou a história da dramaturgia no Brasil *depois* de ter incorporado a seu elenco jovens como Guarnieri e Vianinha, provenientes do movimento estudantil, e passou todo o período dos anos 60 intimamente ligado aos acontecimentos da Maria Antônia —, o Teatro Oficina, apesar de ter surgido em 1958 na Faculdade de Direito do Largo São Francisco, desenvolveu-se à margem dessa movimentação que, por assim dizer, alimentava (em determinado momento, até no sentido econômico) o grupo da Teodoro Baima[22]. Até 1966, embora desde o início tenha feito uma ou outra experiência com a dramaturgia local, seu repertório de sucesso concentrou-se basicamente em obras internacionalmente *consagradas*, como *A vida impressa em dólar* (1961), do americano Clifford Odets, *Quatro num quarto* (1962), do russo Valentin Katáiev, *Pequenos burgueses* (1963), de Gorki e *Andorra* (1964), de Max Frisch. A simples enumeração dos títulos indica pelo menos duas coisas. Primeiro, o *atraso* do Teatro Oficina em relação ao Arena, pois esse tinha sido o repertório típico deste grupo no período pré-58, constituído por peças da família naturalista original (Gorki) e seus descendentes

norte-americanos (Odets). Segundo, o *atraso estético* em que patinava o Oficina em relação ao conjunto da dramaturgia local, se nos lembrarmos apenas das obras já encenadas pelo próprio Arena, Vianinha e Teatro Jovem, CPC e mesmo o Grupo Opinião. Basta contrastar dois espetáculos contemporâneos: *Zumbi*, do Arena, e *Os inimigos*, de Gorki, encenada pelo Oficina em 1966. Esta segunda peça é de 1906 e, tendo como objeto a reação que se seguiu àquela experiência que Trotsky chamou de "ensaio geral da revolução" (1905), sobretudo por ter *inventado* o soviete, expõe aquele processo conforme a cartilha de Antoine e dos dramaturgos franceses do período 1887-1894. Segundo anotação de Fernando Peixoto, José Celso ainda escolheu para criar o espetáculo a perspectiva da burguesia (em detrimento da proletária) por considerá-la "mais eficaz junto ao público teatral"[23]. E por falar em "mais eficaz junto ao público", não custa lembrar que *Os inimigos* foi uma *grande produção* do Oficina, associado ao empresário Joe Kantor, para ser representada no... TBC... Esse detalhezinho de produção e palco indica bem os rumos das afinidades eletivas do Teatro Oficina, mesmo se admitirmos que o TBC em 1966 não era mais o TBC dos bons tempos. Indica sobretudo os caminhos relativamente curtos que levam a arte "de esquerda" ao aparelho produtivo da classe dominante (e os lucros para o empresário), com o resultado adicional, mas muito bem-vindo, no caso, de sugerir que o governo do Estado (o TBC fora estatizado no início da década) ainda era liberal o suficiente para permitir críticas alusivas ao estado de coisas que ele ajudara a criar em espaço sob a sua administração. Naqueles tempos de enfrentamentos diversos com a censura, essa não era uma carta a se desprezar. Outra informação sobre *Os inimigos* provém de um fato que terá desdobramentos posteriores: foi a primeira colaboração de Chico Buarque de Hollanda com o grupo, para o qual compôs a trilha sonora deste espetáculo.

Descontados os reparos feitos acima, não é difícil concluir que a opinião reinante sobre o caráter do Oficina estava muito bem fundada nas aparências que dão razão a Fernando Peixoto, sobretudo quando ele argumenta insistindo no amplo trânsito entre os artistas (como ele) desse grupo e do Arena. Já detalhes como caráter da produção, público visado pelos espetáculos e congêneres não costumam mesmo pesar na determinação da fisionomia de grupos teatrais no Brasil.

Roberto Schwarz, entretanto, considerava a fisionomia do Oficina no mínimo ambígua, para começo de conversa. No ensaio já citado, esse crítico abre seu parágrafo sobre o grupo em termos que exigem destaque:

> Também à esquerda, mas nos antípodas do Arena, e ambíguo até a raiz do cabelo, desenvolvia-se o *Teatro Oficina*, dirigido por José Celso Martinez Corrêa. Se o *Arena* herdara da fase de Goulart o impulso formal, o interesse pela luta de classes, pela revolução, e uma certa limitação populista, o *Oficina* ergueu-se a partir da experiência interior da desagregação burguesa em 64[24].

Esta localização política do Oficina à esquerda exige algumas recapitulações. A primeira e mais fundamental é a de que naquela época até mesmo o Partido Comunista era "de esquerda" e por isso mesmo implacavelmente perseguido, pelo "perigo" que representava naqueles tempos de guerra fria. Em segundo lugar, como conseqüência da primeira, *todos* os que rezassem pelo catecismo do PCB eram considerados de esquerda, mesmo que não tivessem ligações formais com o partido. No caso do Oficina, havia pelo menos um militante conhecido, de modo que havia boas razões para considerar o grupo contaminado por suas idéias[25]. Mas o motivo mais importante para se afirmar o esquerdismo do grupo estava em seu repertório. Normalmente apresentado como uma série de experiências no âmbito stanislavskiano filtrado pelo método do Actors Studio, o fato irrecusável era que, salvo por uma ou outra exceção, no essencial era constituído por autores *consagrados* entre (ou graças a) os stalinistas. Não se deve esquecer que Gorki, um ex-menchevique, chegou a fazer parte do Comitê Central do PCUS durante o período mais negro da escalada de Stálin. E, assim como os métodos de direção stanislavskianos foram transformados em *modelo* pelos stalinistas (por oposição militante e tenaz a Brecht), a obra dramática de Gorki e seus descendentes (como Clifford Odets nos Estados Unidos) foi transformada em padrão a ser atingido. Não é, pois, apenas o reconhecimento da qualidade *artística* do espetáculo que explica a verdadeira *consagração* obtida pelo Teatro Oficina com *Os pequenos burgueses*. Também não é demais lembrar que *Os inimigos* carrega uma indelével marca da história da estética teatral stalinista, pois essa peça passou a integrar em 1933 o repertório do Teatro Gorki de Leningrado, um dos principais baluartes do naturalis-

mo revalorizado por Zhdanov e impulsionado, evidentemente, pelo próprio dramaturgo que lhe deu o nome[26].

Com essa folha de serviços prestados à causa cultural stalinista, o Teatro Oficina parecia naquele ano de 1967 (em plena era de críticas à "revolução fracassada" em 1964) perfeitamente credenciado para encenar *O rei da vela*, peça escrita pelo Oswald de Andrade dos tempos de sua "conversão" à doutrina stalinista. Como se sabe, por depoimentos do próprio, Oswald só tomou conhecimento do que supunha ser o marxismo depois de sua quebra financeira pessoal em 1930 e depois de conhecer Luís Carlos Prestes. Aliás, independentemente do teor ficcional, as suas impressões sobre o líder stalinista merecem recapitulação:

> Durante o nosso primeiro encontro, vi que aquele capitão do exército era um intelectual, cheio não só de cultura política mas de cultura geral. O seu conhecimento das doutrinas sociais era completo. Conversei com ele três noites a fio nos cafés de Montevidéu. E desde aí toda a minha vida intelectual se transformou. Encerrei com prazer o período do Modernismo. Pois aquele homem me apontava um caminho de tarefas mais úteis e mais claras. Desde então, se já era um escritor progressista que tinha como credenciais a parte ativa tomada na renovação da prosa e da poesia do Brasil desde 1922, pude ser esse mesmo escritor a serviço de uma causa, a causa do proletariado que Prestes encarnava[27].

Para se ter idéia da seriedade com que o neófito abraçou a causa da propaganda revolucionária, basta lembrar o episódio do jornal *O Homem do Povo*, cuja curta duração (apenas oito números em pouco mais de um mês) também se deve ao aguerrido conservadorismo dos estudantes da Faculdade do Largo São Francisco, com apoio evidente da polícia. No editorial de estréia do tablóide, Oswald já ensaiava uma interessante combinação de programa partidário com humor modernista (devidamente aromatizada pelos problemas de superprodução dos cafeicultores):

> Contra os grandes trustes parasitários que vivem do nosso banho turco de povo lavrador [...] combateremos [...] ao lado da racionalização econômica e contra a cabra-cega da produção capitalista.
> [...]
> Aqui, os capitais estrangeiros deformaram estranhamente a nossa economia.

> Dum país que possui a maior reserva de ferro e o mais alto potencial hidráulico, fizeram um país de sobremesa. Café, açúcar, fumo, bananas[28].

Os eixos principais do plano de "combate" do *Homem do Povo* eram a denúncia do imperialismo (a América do Sul vista como o campo da batalha então travada entre o britânico e o norte-americano), a denúncia do oportunismo da Segunda Internacional e a desqualificação das elites e da família burguesa decadente. Este último ponto ainda contava com as contribuições de Pagu, que chegou a publicar artigos com motivos amplamente desenvolvidos depois por Oswald no *Rei da vela*, como em "A baixa da alta", publicada no número 2 ("As meninas de Syon já são girls clandestinas"; "Respeitáveis e nobres senhores esmolam tostãozinhos falidos nos cubículos dos Usurários e dos novos ricaços. Estes querem agora tomar o lugar das famílias desmoronadas."), ou em "Saibam ser maricons", publicado no número 6, no qual invectiva contra uma certa "corja de pederastas" (tudo indica ser a mesma que tentou empastelar o jornal). Sob o bandeirosíssimo pseudônimo de Estalinho, provavelmente o próprio Oswald escreveu, para o penúltimo número do jornal, um artigo sobre a família burguesa, do qual destacamos os seguintes motivos reaproveitados no *Rei da vela*:

- a família burguesa é um complicado saco de gatos onde o ódio impera e o amor é completamente desconhecido;
- o lar burguês é um doce recanto do qual todos fogem espavoridos e a tal sociedade é um cúmulo de disfarces cínicos, eivada de vícios, corroída pelos preconceitos;
- a família está em franca decomposição porque os pais, na sua maioria, não hesitam nunca em vender sua própria filha a qualquer velho endinheirado[29].

Antes de passarmos aos desenvolvimentos teatrais dados por Oswald de Andrade a esses e outros motivos, é preciso fazer uma rápida digressão sobre seus contatos com teatro e lembrar o empenho de seus companheiros de partido na área, particularmente Álvaro Moreyra, a quem foi dedicada *O rei da vela*, e Joracy Camargo, cujo *Deus lhe pague* (1932), segundo Sábato Magaldi, há de lhe ter dado a sugestão da peça[30].

A estréia de Oswald no jornalismo, em 1909, deu-se na seção de "crítica teatral" do *Diário Popular*, na realidade noticiário sobre os espetáculos em curso[31]. Uma das matérias, inclusive, propicia interessante chave para a identificação de Oswald como o crítico severo do Grupo Universitário de Teatro no texto em forma de diálogo "De teatro que é bom...", publicado em *Ponta de Lança*. Ali, o defensor da proposta do teatro moderno à francesa, ou "de câmara", a certa altura lembra um artigo sobre Ibsen publicado por seu interlocutor na *Revista do Centro Acadêmico Onze de Agosto*. A matéria do *Diário Popular* em questão, de 11 de agosto de 1910, noticia a presença em São Paulo de uma companhia dramática alemã apresentando, entre outros espetáculos, *Os espectros* do dramaturgo norueguês. Este fato, aliado à série de estudos que Araripe Júnior vinha publicando sobre Ibsen num jornal do Rio, pode ter estimulado o então estudante de direito a produzir um artigo sobre o assunto, que não teria espaço no jornal onde trabalhava. A plausibilidade da lembrança funciona, então, retoricamente, como um reconhecimento da autoridade que Oswald reivindica para criticar o gosto teatral dos destinatários de seu texto. Ainda voltaremos a "De teatro que é bom...", que para Sábato Magaldi é o texto que melhor exprime o ideário teatral oswaldiano[32], sem considerar a reduzida afinidade estética entre ele e *O rei da vela*, peça escrita cerca de dez anos antes.

Não é preciso recapitular o papel do teatro na Revolução Russa para explicar os graus variados de preocupação de militantes do PCB com o teatro brasileiro desde os anos 20. Basta lembrar alguns de seus mais conhecidos veteranos: Aníbal Machado, Oduvaldo Vianna (pai) e Joracy Camargo, que comoveu o Brasil inteiro com seu *Deus lhe pague*, além do próprio Álvaro Moreyra, que já fazia parte da história do nosso teatro moderno por conta do seu Teatro de Brinquedo, declaradamente inspirado no *Vieux Colombier* de Jacques Copeau e de curta duração, mas suficiente para dar a conhecer uma peça como *Adão, Eva e outros membros da família*[33], que, segundo Sábato Magaldi, também teria fornecido pelo menos a idéia do *raisonneur* a Oswald de Andrade.

Desse conjunto de recapitulações, o ponto a ser destacado é a não-casualidade do empenho oswaldiano em se tornar dramaturgo imediatamente após a sua inscrição no PCB. Como ele já experimentara a dramaturgia em suas parcerias de 1916 com Guilherme

de Almeida (*Mon coeur balance* e *Leur âme*), agora se apresentava como um dramaturgo revolucionário, com uma proposta de mudança de função da poesia lírica (*A morta*), um retrato corrosivo da burguesa paulista decadente (*O rei da vela*) e o mesmo retrato em contraste com as conquistas do socialismo (*O homem e o cavalo*). Nessa forma de ver o teatro oswaldiano dos anos 30, torna-se por assim dizer obrigatório *levar a sério* o discurso que o dramaturgo supunha revolucionário no *Rei da vela*, ainda que ele tenha induzido Sábato Magaldi a uma espécie de apologia em termos bastante condescendentes: "Neófito no marxismo, que não tinha tradição de estudos teóricos no Brasil, Oswald só poderia utilizar um instrumento de grandes linhas, submetendo os fenômenos às generalidades, aos amplos esquemas da visão política"[34]. Aceitando fazer essa espécie de desconto a que teriam direito os principiantes (Oswald estava com 43 anos em 1933!), deixaríamos de lado a principal razão de ser da peça — seu discurso "revolucionário". E no exame desse discurso fica claro que, sobretudo por se tratar de dramaturgia moderna, não contam apenas os enunciados, mas também as determinações em que se encontram enredados emissores e receptores.

Quanto às convicções do dramaturgo sobre o valor da sua peça, cabe lembrar que não foram poucas as vezes em que tentou vê-la (e às outras) encenada. A mais conhecida é a tentativa com Procópio Ferreira, no próprio ano de 1933 ou 1934, que não quis se arriscar a um previsível enfrentamento com a censura. Uma outra, ligada ao artigo "De teatro que é bom...", foi com o Grupo Universitário de Teatro, já referido. Maria Augusta Fonseca conta que Oswald lhe sugeriu a montagem de sua peça sem sucesso[35]. Muitos anos depois, Décio de Almeida Prado resume a opinião de seu grupo sobre a peça, fazendo um irônico mea-culpa:

> O engraçado é que *O Rei da vela*, na época em que foi escrita, parecia passadista e retardatária às gerações mais jovens. [...] "Ma non è una cosa seria!' (como no título de Pirandello) — pensávamos conosco mesmos, imbuídos da idéia de que arte social e uma certa gravidade de tom andavam sempre de mãos dadas[36].

Com essa opinião, certamente não exposta ao dramaturgo e crítico, àquela altura conhecidíssimo pela violência com que atacava desafetos e divergentes, o grupo se esquivou de montar a peça,

no que revelou um respeitável grau de coragem e independência. Expliquemo-nos: eles já tinham provado o gosto do veneno oswaldiano, uma vez brindados com o rótulo "chato-boys", mas quando apresentaram o seu *Auto da barca*, de Gil Vicente, foram calorosamente saudados pelo crítico num artigo que, mesmo reiterando o epíteto, não deixa margem a dúvidas quanto a uma abordagem (próxima ou já efetivada), com a característica adicional de reafirmar convicções partidárias (Oswald ainda não rompera com o PCB) e a bandeira de luta no campo teatral — a mesma supostamente enunciada no *Rei da vela*. Os trechos a seguir são auto-explicativos:

> Os *chato-boys* estão de parabéns. Eles acharam [...] a sua paixão vocacional talvez. É o teatro.
> [...] Os Srs. Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado e Clóvis Graciano [...] ficam credores de nossa admiração por terem realizado diante do público um dos melhores espetáculos que São Paulo já viu [...]
> Em matéria de teatro nacional não viu muito. Apenas as tentativas de Álvaro Moreyra e de Joracy Camargo inquietaram um pouco a nossa platéia.
> [...] o teatro exige ou uma paixão vocacional, caso do Sr. Joracy Camargo, ou uma cultura séria e especializada que enfrente e resolva seus altos problemas.
> [...]
> Morrem hoje pela sociedade milhões de homens. Por trás do seu sacrifício, a usura acumula os seus últimos montes de dólares, a injustiça movimenta seus laços, a corrupção impera. E de novo o *Auto da barca* arma, numa realidade mais que teatral, sua presença punitiva e solene. O anjo impassível espera, para conduzi-los à imortalidade, os defensores de Stalingrado, [...] os operários e as operárias das retaguardas vigilantes, os que sabem dar vida, posição e futuro pela luta tutelar dos direitos do homem.
> Para os outros, para os últimos donos da acumulação, para os aproveitadores cínicos da vida, está armada a prancha, a prancha das condenações sem apelo e sem glória[37].

Apesar da veemência do crítico, os jovens artistas se fizeram de desentendidos e fugiram ao *Rei da vela*. O troco não demorou. E veio na forma de um diálogo em que o projeto de um teatro moderno inspirado no *teatro de câmara* à francesa, por eles desenvolvido, recebe provavelmente a maior descompostura até hoje

produzida entre nós. Os interlocutores são muito bem informados sobre as tendências do teatro moderno europeu, divergindo profundamente na interpretação do seu significado. Enquanto o advogado dos amadores universitários paulistas defende a linha francesa, por eles adotada, como progressista (porque *resiste* à "imbecilização" produzida pelo cinema), apresentando até mesmo argumentos de ordem política, Oswald critica-os e à chamada vanguarda teatral francesa e italiana, contrapondo-lhes o cinema, o futebol e o teatro popular, de massas, tal como o feito por Meyerhold na Rússia:

> — A França nestes últimos tempos tem aprimorado a expressão cênica. Uma reação admirável contra o abastardamento trazido pelo cinema. Sentindo-se atacado, o teatro melhorou, produziu o *Vieux Colombier*, o *Atelier*, alguns minúsculos palcos de escol, onde se refugiou o espírito nessa fabulosa Paris que a bota imunda do guarda-floresta Hitler tenta inutilmente pisar... Veja como, graças aos Dullin, aos Pitoëff, aos Copeau, o teatro soube acender a sua flama que parecia extinta...
> — De outro lado você parece esquecer Meyerhold e as fabulosas transformações da cena russa a fim de levar à massa o espetáculo, a alegria e a ética do espetáculo... Tudo o que tinha sido anunciado por Gorki[38].

O advogado do GUT tenta contrapor a esse argumento tipicamente stalinista[39] a contribuição vanguardista italiana, mencionando o exemplo de Bragaglia, de cuja assepsia na *Ópera dos três vinténs* brechtiana já demos notícia. Oswald aproveita o ensejo para também descartar as experiências de Pirandello por ultrapassadas:

> Bragaglia funcionou no pequeno laboratório modernista das experiências que você acaba de citar... São ainda e sempre *teatro de câmara*. A réplica cenográfica do paradoxo de Pirandello. Não vou negar, nem ao próprio Bragaglia e nem ao próprio Pirandello, o valor dessas pesquisas nos dois campos, da plástica cênica e da ótica psíquica... Mas isso não corresponde mais aos anseios do povo que quer saber, que tem direito de conhecer e de ver... Essas experiências intelectualistas são uma degenerescência da própria arte teatral[40].

A seqüência vai desenvolver esses argumentos e acaba produzindo uma espécie de panteão oswaldiano. A relação dos "deca-

dentes", "degenerados" ou simplesmente medíocres vai de Eurípides ao Claudel da "Idade Média e milagreira daquele horrendo *Annonce fait à Marie*", passando por Racine, "que vai buscar em Eurípides o texto das suas mediocridades". Em suma, fazendo honra ao nome do livro (por ele mesmo organizado), Oswald investe com sua lança em riste sobre rigorosamente *todos* os dramaturgos apreciados por aqueles jovens que não quiseram saber do *Rei da vela*:

> Meus reparos são contra o *teatro de câmara* que esses meninos cultivam, em vez de se entusiasmarem pelo teatro sadio e popular, pelo teatro social ou simplesmente modernista, que ao menos uma vantagem traz, a mudança de qualquer coisa[41].

Os teoremas programaticamente comunistas (à brasileira) do primeiro ato do *Rei da vela* hão de ter cheirado a puro enxofre àqueles praticantes de "teatro de câmara", mas não há de ter sido apenas esse o motivo que os levou a considerar aquela peça retardatária ou pouco séria. Pois se é verdade que não nutriam a mais remota simpatia pelo stalinismo (cujas "façanhas" conheciam muito bem), não é menos verdade que eles eram muito exigentes em matéria de dramaturgia e preferiam, como escreveu Décio de Almeida Prado anos depois, esperar pelo aparecimento dos Claudel, Giraudoux e Anouilh brasileiros[42]. Por mais que respeitassem os veteranos da Semana de Arte Moderna, tinham uma convicção bastante consolidada — a de que ainda deveria demorar muito para surgir a própria dramaturgia brasileira. Ainda em 1955 escrevia Décio de Almeida Prado:

> No teatro, a revolução literária, sendo a mais profunda, é sempre a última a se fazer. O teatro, como o cinema, não depende só de inspiração, mas de um conhecimento técnico que não se adquire sem uma certa íntima convivência. Para se escrever bom teatro, é necessário nascer e crescer dentro de bom teatro, recebendo as primeiras influências na idade em que se deve recebê-las: na adolescência. A esse respeito, estamos talvez em situação idêntica à dos Estados Unidos, nas vésperas do aparecimento de Eugene O'Neill. O instrumento já existe: precisa surgir quem saiba manejá-lo com técnica e originalidade. Então existirá, na verdade, um teatro brasileiro[43].

O mais curioso nessa rejeição ao *Rei da vela* é que, apesar de sua explícita intenção de propaganda do comunismo, do ponto de

vista de sua organização dos materiais, é uma peça inspirada no drama conversação — uma forma bastante cara aos franceses. Ao indicar o traço de *raisonneur* presente em Abelardo I, Sábato Magaldi, por assim dizer, sugeriu uma boa pista para a análise da peça, embora não a tenha explorado, ao menos de maneira direta. A pergunta que poderíamos fazer ao Grupo Universitário de Teatro seria a seguinte: por que, tendo tanta simpatia pelos modelos vindos da França, não quiseram prestigiar o similar nacional? Uma análise mais detida do texto talvez possa ajudar na resposta.

Dividida em três atos que não se prestam à armação e resolução de nenhum conflito dramático, mas apenas correspondem a uma mudança de espaço (segundo ato) e retorno ao de origem (terceiro ato), a peça *O rei da vela* se desenvolve, como indicou Sábato Magaldi, segundo a técnica do *desfile*, velha conhecida do teatro brasileiro, desde pelo menos *O juiz de paz na roça*, de Martins Pena. Isso nos dois primeiros atos, porque no terceiro acabamos nos deparando com a resolução de um conflito, de cuja existência não tínhamos sido informados. Ou melhor, o conflito estava dado por si mesmo (Abelardo I x Abelardo II) no primeiro ato; o dramaturgo apenas entendeu ser este um conflito do tipo que nem precisa ser mencionado, deixando de deter-se sobre seu desenvolvimento, visto ser ele apenas *uma* entre as demais preocupações da peça.

O rei da vela pode ser resumido na seguinte *story-line*: Abelardo I, agiota e fabricante de velas, está noivo de Heloísa, filha de um barão do café quebrado na crise. Mas o casamento não se realiza, porque Abelardo II dá um golpe financeiro no patrão, levando-o à ruína e ao suicídio, e assume o seu lugar, inclusive o de noivo de Heloísa. Já se vê que, por muito interessante que possa parecer uma tal idéia, se a peça se limitasse a desenvolvê-la na forma dramática habitual, no máximo teríamos um dramalhão igual aos milhares apresentados na época em todos os circos do país. Consciente disso, o dramaturgo tratou de afastar para o plano de fundo esse enredo e, em chave de farsa, explorou diferentes aspectos da *situação* em que colocou esses e demais personagens direta ou indiretamente envolvidos. Mesmo assim, quando teve que atacá-lo no terceiro ato, não conseguiu evitar o tom melodramático que lhe é intrínseco, razão pela qual acabou por se utilizar de recursos circenses (ou pirandellianos, como prefeririam alguns) tentando minimizá-lo.

Como ficou dito, a técnica utilizada para a exploração das situações nos dois primeiros atos é velha conhecida da comédia brasileira — o desfile[44]. No escritório do agiota Abelardo I, desfilam as seguintes figuras: um ex-proprietário de terras quebrado em 1930; Abelardo II, um social-democrata fofoqueiro e assistente de Abelardo I; clientes diversos, retidos por grades (uma jaula), que assediam o agiota pedindo empréstimos ou mais prazo para pagar dívidas; Heloísa, a noiva por interesse econômico tida por lésbica; Pinote, o escritor sem convicções à disposição de quem pagar primeiro; e por último Mr. Jones, um representante do imperialismo americano diante de quem Abelardo I se curva servilmente. Estes são os que comparecem *em pessoa*, pois há também os *representados* nos diferentes discursos, como padres, parte da família de Heloísa (a irmã sapatão, Joana, mais conhecida como João dos Divãs, e o irmão pederasta, conhecido como Totó Fruta-do-Conde), além de pessoas reais, como Paschoal Carlos Magno, referido num venenoso comentário de Abelardo, tão desaforado quanto oswaldiano.

Com um pouco de boa vontade, poderíamos corrigir a afirmação de que o conflito da peça não é apresentado no primeiro ato, já que num dos intervalos, entre a passagem de uma figura e outra, dá-se o seguinte diálogo entre os Abelardos:

> I — Diga-me uma coisa, Seu Abelardo, você é socialista?
> II — Sou o primeiro socialista que aparece no Teatro Brasileiro.
> I — E o que é que você quer?
> II — Sucedê-lo nessa mesa.
> I — Pelo que vejo o socialismo nos países atrasados começa logo assim... Entrando num acordo com a propriedade...
> II — De fato... Estamos num país semicolonial...
> I — Onde a gente pode ter idéias mas não é de ferro...[45]

O leitor de Oswald de Andrade tenderia a ouvir nesse diálogo apenas a conhecida opinião dos comunistas sobre os socialistas da Segunda Internacional. Por enquanto, o fato de a opinião comunista provir da boca de um espertíssimo homem de negócios não chega a causar espanto, pois o fenômeno pode ser atribuído à simples observação: a classe dominante brasileira sempre teve, a respeito de socialistas e comunistas, a opinião de que estes só querem ocupar os seus lugares. Mas como estamos diante de um tratamento farsesco dos materiais, pode-se também admitir a fun-

ção estruturante desse diálogo, a ser confirmada no terceiro ato, pois é isso mesmo que Abelardo II faz. Só que a leitura literal da manifestação do desejo desse antagonista — empregado e, portanto, subordinado, de Abelardo I — deve ser feita com a mesma leveza com que foi exposta: *en passant.* Por isso o desfecho desse conflito dramático, que não foi tratado dramaticamente, não custa insistir, mantém o sabor da contingência, por oposição à necessidade dramática, indicando que nisso o autor não está comprometido com as exigências da forma do drama. Dizendo a mesma coisa em outras palavras: a história de Abelardo I acabou com o seu enterro como poderia ter-se encerrado com sua festa de casamento, pois daria no mesmo. Essa *indiferença* em relação ao destino de seus personagens principais é uma das marcas fundamentais da peça.

Assim como o diálogo acima tem dupla função, de um modo geral os materiais do *Rei da vela* acumulam funções diversas: cenas, cenários, personagens etc. Veja-se, por exemplo, a rubrica inicial em que o dramaturgo determina com muita clareza (e conhecimento do teatro expressionista) as características do escritório de Abelardo.

> Em São Paulo. Escritório de usura de Abelardo & Abelardo. Um retrato da Gioconda. Caixas amontoadas. Um divã futurista. Uma secretária Luiz XV. Um castiçal de latão. Um telefone. Sinal de alarma. Um mostruário de velas de todos os tamanhos e de todas as cores. Porta enorme de ferro à direita correndo sobre rodas horizontalmente e deixando ver no interior as grades de uma jaula. O Prontuário, peça de gavetas, com os seguintes rótulos: MALANDROS — IMPONTUAIS — PRONTOS — PROTESTADOS. — Na outra divisão: PENHORAS — LIQUIDAÇÕES — SUICÍDIOS — TANGAS (p. 63).

Da mesma forma, o dramaturgo pede a seguinte caracterização para Abelardo II:

> Veste botas e um completo de domador de feras. Usa pastinha[46] e enormes bigodes retorcidos. Monóculo. Um revólver à cinta (p. 65).

Essa concepção cênica, devidamente situada no diálogo de abertura, indica as funções temáticas a serem desempenhadas pelo personagem: ao mesmo tempo servil e pronto a praticar qualquer violência (com chicote ou tiros) no interesse do patrão. Cabe a ele, inclusive, expor algumas das opiniões de Abelardo I, como neste caso:

Abelardo I — [...] O que eu estou fazendo, o que o senhor quer fazer, é deixar de ser prole para ser família, comprar os velhos barões, isso até parece teatro do século XIX. Mas no Brasil ainda é novo.

Abelardo II — Se é! A burguesia só produziu um teatro de classe. A apresentação da classe. Hoje evoluímos. Chegamos à espinafração (p. 69).

Isso, no plano do conteúdo geral, cabendo acrescentar o já mencionado papel de representante dos social-democratas, que o dramaturgo associou deliberadamente ao de capacho e "saco de pancadas" verbais de Abelardo I. Com tantas funções, mais a formal (dramática) — de ladrão que provoca a ruína e depois o suicídio do patrão para simplesmente ocupar o seu lugar (um antagonista, portanto) —, não seria de admirar que no final das contas aparecesse alguma contradição. Ou inconseqüência não esperada pelo dramaturgo, como esta inverossímil "virada" de *Um social-democrata golpeando mortalmente um capitalista*. Como se sabe, a inverossimilhança é histórica, portanto uma falsidade, e, no plano formal, não é necessária uma vez que não foi desenvolvida dramaticamente, portanto igualmente inverossímil. Tal desfecho contradiz frontalmente a tese comunista, formulada por Abelardo I no início da peça (o que vocês socialistas querem/fazem é juntar-se a nós capitalistas), mas confirma a intenção do antagonista (ocupar o lugar do protagonista).

O mesmo fenômeno, com maiores problemas, pode ser observado no tratamento de Abelardo I e, com menores, nos demais personagens, sobretudo em Heloísa e Joana. Na qualidade de protagonista acumulando a função formal de *raisonneur*[47], Abelardo é de propósito um exemplar pessimamente mal-acabado de *nouveau riche*, para usar a expressão até hoje muito cara aos sobreviventes daquela "aristocracia de estirpe" que também produziu Oswald de Andrade[48]. No hábito lingüístico, aliás, estes se distinguem dos mais recentes "aristocratas" (ex-*nouveaux*), que, para se referir aos arrivistas (pois é deles que Oswald está falando), usam a expressão *social climber*, muito mais *up-to-date*, como deve ter aprendido o público das novelas de Gilberto Braga.

Como Abelardo I é apresentado *in media res*, isto é, no pleno exercício da agiotagem — principal marca histórica do *Rei da vela* — de início apenas os olhares treinados percebem as suas

marcas de arrivista, aliás geralmente filtradas por altas doses de auto-ironia: ele tem em seu escritório uma *cópia* da *Gioconda* (e explica a Heloísa que ela é "Um naco de beleza. O primeiro sorriso burguês", p. 82); faz seu chistezinho com a secretária que se chama Aída e é loira ("Dona Aída... Aída loira... Aída de Wagner. Como é? Não precisa de um Radamés?", p. 76); compra uma ilha e assim por diante. Mas depois da referência à *Gioconda* essa sua determinação fica um pouco mais clara, num momento revelador a que o dramaturgo resolveu dar a forma da *confidência* (embora *noiva* de Abelardo, Heloísa só ultrapassa a condição formal de confidente no terceiro ato, concorrendo para dar um pouco mais de colorido ao tom melodramático que o caracteriza):

> Heloísa — Você é realista. E por isso enriqueceu magicamente. Enquanto os meus, lavradores de cem anos, empobreceram em dois...
>
> Abelardo I — Trabalharam e fizeram trabalhar para mim milhares de seres durante noventa e oito... [...]
>
> Heloísa — Dizem tanta coisa de você, Abelardo...
>
> Abelardo I — Já sei... Os degraus do crime... que desci corajosamente. Sob o silêncio comprado dos jornais e a cegueira da justiça de minha classe! Os espectros do passado... Os homens que traí e assassinei. As mulheres que deixei. Os suicidados... O contrabando e a pilhagem... Todo o arsenal do teatro moralista dos nossos avós. Nada disso me impressiona nem impressiona mais o público... (p. 82).

Este *curriculum vitae* abreviado é uma homenagem explícita ao Álvaro Moreyra de *Adão, Eva...*, e não devemos nos enganar com a *conveniente* preterição que o encerra: o dramaturgo não está excluindo esses dados da concepção do personagem; está apenas explicitando a mudança *formal* ocorrida com a passagem do tempo. Enquanto o "teatro moralista dos nossos avós" *tematizava* esses assuntos e expunha cada um deles dramaticamente, o dramaturgo moderno, entendendo que isso "não impressiona mais o público", dá continuidade à operação iniciada no Brasil por Álvaro Moreyra: transforma o assunto de centenas de peças em uma cínica e sucinta declaração do próprio acusado, que com ela demonstra saber qual é o seu verdadeiro crime: ter "subido" na escala social, crime do qual ninguém ousa acusá-lo frente a frente.

Um pouco mais detalhada, a trama escolhida pelo dramaturgo para envolver seu personagem é a seguinte: Abelardo é um capitalista de fortuna recente (dois anos) que agora dá o passo final para a consagração na sociedade paulista: deve casar-se com Heloísa, uma das muitas jovens aristocratas prontas a salvar por um casamento de conveniência a família arruinada na mesma crise que fez a fortuna do noivo. Desde o início o casamento é tratado como um bom negócio, interessante para as duas partes, e Abelardo não se incomoda com "o que dizem" sobre a noiva, nem precisa se dar ao trabalho de cultivar qualquer sentimento amoroso em relação a ela e muito menos se importa em cedê-la, para não dizer oferecê-la, ao apetite de Mr. Jones — obviamente a personificação do imperialismo americano. Mas essa é a situação dada, pois já vimos que a peça — uma farsa em chave de "drama conversação", ou "teatro de tese", como diziam os franceses no século passado — não tem o objetivo de se desenvolver criando-a e sim o de expor (no diálogo ou na cena) pequenas situações que a ilustram ou dela decorrem. Assim, no segundo ato (na ilha paradisíaca onde somos apresentados aos "outros membros da família" de Heloísa), o anfitrião Abelardo assume plenamente, com todos os direitos, a função formal de *raisonneur*, tornando-se o pivô de todas as cenas em que os demais personagens desfilam — método, aliás, adotado e explicitado desde a abertura, concebida à maneira de espetáculo circense, conforme a rubrica:

> Pela escada, ao fundo, surgem primeiramente, em franca camaradagem sexual, Heloísa e o Americano. Saem pela direita. Depois, Totó Fruta-do-Conde, tétrico. Sai. Em seguida, D. Poloca e João-dos-Divãs. Saem. Depois o velho coronel Belarmino, fumando um matarato de palha e vestido rigorosamente de golfe. Segue-se-lhe um par cheio de vida: D. Cesarina, abanando um leque enorme de plumas em maiô de Copacabana, e Abelardo I com calças cor-de-ovo e camiseta esportiva. Permanecem em cena (p. 87).

Como nos espetáculos circenses, o segundo ato nada mais é do que o detalhamento desse desfile. O único personagem ausente dessa apresentação ao respeitável público é Perdigoto, o irmão fascista de Heloísa.

No terceiro ato o acúmulo das funções de *raisonneur* e protagonista acaba complicando a vida de Abelardo, no sentido dra-

mático, pois ele é acometido de uma espécie de "crise de loquacidade" (paradoxal) e na prática desencadeada pelo tiro suicida. Nesse acesso, o personagem completa finalmente a sua biografia: tratava-se de um sujeito *pobre* que passou pelo Partido Comunista e depois, com os recursos enumerados no primeiro ato, transformou-se em capitalista, traindo os seus "ideais". Para dar contraste à sua história, conta a do cachorro Jujuba, exemplo de solidariedade "de classe" e conclui (para Abelardo II):

> Castiguei a traição que fiz à minha classe. Era pobre como o Jujuba! Mas não fiz como ele... Acreditei que isso que chamam sociedade era uma cidadela que só podia ser tomada por dentro, por alguém que penetrasse como você penetrou na minha vida... Eu também fiz isso. Traí a minha fome (p. 119).

Depois desta verdadeira *revelação*, fica perfeitamente clara a relação de amor e ódio que Abelardo tem com a aristocracia. Trata-se de um ex-comunista que usou seus conhecimentos para ascender socialmente. Isso explica o seu discurso "marxista", empenhado em *conceituar* todo o processo do capitalismo periférico à brasileira — desde o escravismo colonial (que produziu famílias como a do coronel Belarmino), ao surto de modernização interrompido pela crise de 1929, que determinou o retrocesso econômico aqui configurado na ascensão de um fabricante de velas promovido a agiota pelas circunstâncias de falta de liquidez, tudo mediado pela presença do imperialismo inglês e, agora, do americano. Mas isso, não custa insistir, no plano do teorema intencionalmente montado pelo dramaturgo, porque falta ver, além da tese subsidiária (a da traição de classe, também intencional), se o arranjo dos materiais corresponde a essas intenções.

Quanto à tese subsidiária — Abelardo é um traidor de sua classe e dos seus ideais partidários — é preciso ter claro que, ao menos no plano consciente, Oswald de Andrade não está questionando o Partido Comunista e seu programa (obreirista, sectário etc., como o próprio dramaturgo escreveria depois), mas sim teses, defendidas também no partido, como a de que é possível assaltar "por dentro" a "cidadela capitalista". O personagem Abelardo foi criado também para demonstrar que a adesão à classe dominante não tem volta e deve ser tratada como traição. No máximo ela pode ser uma adesão com conhecimento de causa. Aliás, essa é

uma tese cara ao dramaturgo desde os tempos do *Homem do Povo*, que chegou a publicar um longo artigo alertando para os perigos que corre um partido sem critérios exigentes para a seleção de seus militantes. Assinado por Brasil Gerson, a certa altura o artigo explica:

> Os literatos e os políticos que desconhecem o marxismo e que de um momento para outro, por circunstâncias imprevistas da vida, tomam na cabeça e bancam os revoltados contra as tiranias sociais —, esses literatos e políticos são olhados com muita reserva, e os partidos filiados à Internacional Comunista não tomam conhecimento da existência deles.
> Na linguagem marxista, são oportunistas.
> De repente, arranjam um emprego, ganham 10 contos na loteria e passam a dizer que Marx e Lenin foram uns sonhadores[49].

No *Rei da vela*, o dramaturgo militante procurou dar um "fim merecido" a tipos assim. Com essa chave adicional, podemos entender a função igualmente adicional dos referidos índices do *arrivismo* de Abelardo. Além da *necessidade* de ostentar cultura, socialmente determinada, pois Oswald de Andrade sabia perfeitamente que a classe dominante brasileira sempre valorizou a cultura como ostentação, o *personagem* precisava *ter* cultura, de preferência acima da média burguesa, pois ele fora concebido como um desses pobres literatos dos quais a Internacional Comunista "não toma conhecimento". E, convenhamos, a criação de um agiota culto, que conhece Freud, discute a função do intelectual, cita João Cândido e a revolta dos marinheiros etc. facilitava muito a vida do dramaturgo que pretendia dispor de um *raisonneur* para *demonstrar* suas próprias teses[50].

Mas essa facilidade pode ser enganosa, complicando-se com a função acumulada de protagonista que o dramaturgo destinou ao personagem, com ele produzindo material que faria a festa de um analista apoiado na psicanálise (identificação entre agiota e dramaturgo endividado e o personagem resultante posto em situação formal de protagonista). Fica muito claro desde o início da peça, já pela caracterização do cenário no primeiro ato, que o agiota arrivista é o primeiro e mais importante objeto da crítica oswaldiana. A fidelidade a esse objetivo se confirma na resolução da peça, com a morte desonrosa (suicídio) do personagem e ainda

mais rebaixada pelos recursos cênicos circenses (salva de canhões), permeados pelos comentários irônico-apocalípticos do falecente. Como fio condutor da crítica, temos o desfile de máscaras que Abelardo veste, tanto alternadas quanto combinadas. Ele é prepotente no trato com os clientes e funcionários, servil com o americano, sedutor cafajeste com a secretária, D. Cesarina e D. Poloca (cuja "fortaleza aristocrática" consegue derrubar no final do segundo ato), cínico e pragmático com Heloísa (empurrando-a para os braços do americano), liberal-comunista enfrentando Perdigoto, o fascista, mas também pragmático, financiando sua organização paramilitar, e, finalmente, cordato e até carinhoso com o coronel Belarmino, quando este se comove às lágrimas ao se lembrar do "nobre gesto" do futuro genro que o tirou "dos apuros em que estava, com aquele empréstimo... feito com garantias puramente morais" (p. 97). Enfim, o próprio Abelardo ilustra a tese, enunciada por Abelardo II, de que o teatro chegou à espinafração da burguesia. É bem verdade que a burguesia espinafrada é a que ascendeu na crise da cafeeira, mas o dramaturgo, prevenindo esse tipo de objeção, através de Abelardo demonstra entender que a operação tem maior alcance quando este anuncia que o sucessor receberá Heloísa virgem (mesmo depois de tê-la estimulado a "brincar de jacaré" com o americano na ilha...):

> Abelardo II — Virgem! Heloísa virgem! (*Heloísa diminui os soluços*)
> Abelardo I — Se o Americano desistir do direito de pernada...
> Abelardo II — De pernada?
> Abelardo I — Sim, o direito à primeira noite[51]. É a tradição! Não se afobe, pequeno burguês sexual e imaginoso! Não se esqueça que estamos num país semicolonial. Que depende do capital estrangeiro. E que você me substitui, nessa copa nacional! Diga, onde escondeu o dinheiro que abafou?...
> Abelardo II — Que dinheiro?
> Abelardo I — O nosso. O que sacou às dez horas precisas da manhã. O dinheiro de Abelardo. O que troca de dono individual mas não sai da classe. O que, através de herança e do roubo, se conserva nas mãos fechadas dos ricos... Eu te conheço e identifico, homem recalcado do Brasil! Produto do clima, da economia escrava e da moral desumana que faz milhões de onanistas desesperados e de pederastas... Com esse sol e essas mulheres!... Para manter o imperialismo e a família reacionária (p. 115-6).

Como estamos em plena crise de loquacidade do suicida Abelardo, não é preciso prosseguir. Aqui ele está também expondo o seu testamento ao sucessor e herdeiro, já que são todos "uma barricada de Abelardos"; "um cai, outro o substitui, enquanto houver imperialismo e diferença de classes..." (p. 117). Desta "hora da verdade", pensada *também* em formato de extrema-unção por Oswald de Andrade, talvez para dar uma impossível credibilidade ao discurso, cabe ressaltar que a roupa suja exposta serve tanto em Abelardo I e II quanto em Heloísa e outros decadentes, mas por certo não no coronel Belarmino, que, não tendo sido exposto a esse vexame, foi poupado de tais práticas que a seus olhos só revelam mau gosto, má formação, ou falta de berço...

A insistência nessa dupla determinação de Abelardo — insistentemente reiterada na peça, diga-se — decorre da constatação de que ele é visto por um cruzamento de olhares bastante revelador: o aristocrático e o stalinista. Enquanto o olhar aristocrático ridiculariza o agiota sem modos, o stalinista ridiculariza a peça na engrenagem e ao mesmo tempo, por um curioso processo de identificação (seria projeção de desejo?), permite que essa mesma peça faça uma abundante crítica verbal da situação toda, desde a sua, individual, até a do país, preso na rede do imperialismo. Resumindo: para além do óbvio — o próprio dramaturgo é um aristocrata temporariamente stalinista —, pode haver alguma verdade de maior alcance sobre o stalinismo nessa operação. E, do ponto de vista estético, a existência de um personagem sobrecarregado de funções e determinações se explica em primeiro lugar como fruto de uma dupla operação ideológica, com resultados, no mínimo, inconseqüentes. Uma dessas inconseqüências, para ficar apenas com a mais grave — sendo o dramaturgo um militante do Partido Comunista com evidente propósito de fazer propaganda do programa partidário —, é a de que o discurso comunista ficou totalmente desprovido de credibilidade em função do caráter (ou falta de) do seu emissor.

Antes de prosseguir com esse ponto, e desenvolvendo uma pista de Décio de Almeida Prado, vale a pena observar o tratamento dado à Heloísa e aos irmãos, Perdigoto, Totó e Joana. Estranhamente, o dramaturgo só foi coerente na exposição dos homens. Perdigoto é fascista e como tal se comporta, tratando apenas de organizar as suas milícias sem se importar com o dis-

curso ameaçador do futuro cunhado, que acaba por concordar com a idéia de proteger a propriedade da família recorrendo a homens armados. Totó Fruta-do-Conde, como o apelido indica, é o homossexual assumido, em crise porque perdeu o seu último namorado. Procura consolo através de práticas promíscuas: "Eu pesco incessantemente há três dias. Por desgostos, seu Abelardo!" (p. 102). Já Heloísa e Joana, apresentadas por apelidos que dispensam interpretação — Heloísa de Lesbos e João dos Divãs —, contrariam, pelo comportamento, essa determinação, como observou Décio de Almeida Prado. A primeira, cujo noivado e atitudes no primeiro ato não chegam propriamente a desmentir o dramaturgo (ela deve entrar em cena vestida de homem), no mínimo contraria o modo como foi concebida por seu procedimento "de camaradagem sexual" com o americano desde a abertura do segundo ato e, mais ainda, pela reação melodramática à notícia da ruína e depois ao suicídio do noivo (a *rubrica* indica-lhe um comportamento "lastimoso e soluçante" em todo o terceiro ato; ela propõe romanticamente a Abelardo que fujam para "recomeçar" — p. 112-3). Designada todo o tempo como "João dos Divãs", Joana explicita em várias oportunidades o seu interesse normal pelo sexo oposto, mesmo que mediado pelo objetivo econômico. Assim, ela reclama do irmão que lhe *roubou* o namorado rico, sugere que a *vela* salvadora de Abelardo deve ser entendida também em sentido freudiano e, mais que isso, quando Heloísa critica os "anfíbios" como Miguelão (o ex-namorado de Joana), lembra-se de que Abelardo livrou-a da *prostituição* a que se dedicara no passado recente:

> João — [...] O Totó é um bandido! Me tomou o turco!
> Heloísa — Esses anfíbios!
> João — São uns miseráveis! Se não fosse o teu rei estava eu ainda gastando meu francês do Sion nos apartamentos e nos hotéis. E rolando de barata, fazendo força contra as *midinettes*... Umas safadinhas... à toa... (p. 99).

Além de fazê-la referir-se à dura concorrência enfrentada na batalha da prostituição (acolhendo as anotações de Pagu no *Homem do Povo*), o dramaturgo lhe dá mais uma oportunidade de contrariá-lo em sua concepção numa saída triunfal e definitiva de cena. Ela liga o rádio e o americano a convida para dançar:

João — Prefiro um foxe...
O Banqueiro — Uma fox tanz. Vamos. Valz é triste!
João — Alô Jones! (*Muda a estação e ao som de um fox sai grudada no banqueiro.*) Até a volta. Vou ver o pico do Itatiaia.
O Americano (*Rindo*) — Everest! Everest! (p. 101)

A pergunta que naturalmente ocorre é a seguinte: se o objetivo de ilustrar a decadência de costumes nas famílias aristocráticas podia ser plenamente atingido, como foi, apenas com as confissões, chistes e comportamento das duas moças, por que o dramaturgo manteve a indicação de que as concebera como lésbicas? Como ele não *cria* nenhuma situação em que tal traço se manifeste (*concedendo* ao dramaturgo a sua relevância, ainda mais discutível quando reivindicada por um veterano da Semana de Arte Moderna...), ocorrem ao menos duas hipóteses para responder a essa pergunta. As duas, porém, entram no cômputo das falhas do dramaturgo; uma compromete o artista e a outra compromete, de modo revelador, a própria idéia que preside a concepção dessas irmãs. No primeiro caso, o artista simplesmente *não viu* a falha e se limitou, ele próprio, a um comportamento tipicamente maledicente com as personagens. Em se tratando de um Oswald de Andrade, isso não chegaria a surpreender. Mas se a segunda hipótese o livra desse julgamento ético, prejudica a sua tese. Neste caso, ele teria mantido as indicações (Heloísa de Lesbos e João dos Divãs), acrescentando um ou outro chiste sobre elas ("Abelardo I — Mas o Americano que eu saiba aprecia o tipo másculo da Heloísa. Mister Jones é lésbico!", — p. 95), com o objetivo de configurar o próprio fenômeno da maledicência. Pois a única referência séria aos "desvios" de comportamento de Heloísa e seus irmãos é feita no primeiro ato por Abelardo I numa espécie de registro malicioso de *comentários* (com os quais ele está de acordo):

Abelardo II — A família é o ideal do homem! A propriedade também. E Dona Heloísa é um anjo!
Abelardo I — Você sabe que não há outro gênero no mercado. Eu não ia me casar com a irmã mais moça que *chamam por aí* de garota da crise e de João dos Divãs. Nem com o irmão menor que *todo mundo conhece* por Totó Fruta-do-Conde!
Abelardo II — Um degenerado...
Abelardo I — Coisas que se compreendem e relevam numa velha família! Heloísa, apesar dos *vícios que lhe apontam*...! Você

> sabe, *toda a gente sabe*. Heloísa de Lesbos! *Fizeram piada* quando comprei uma ilha no Rio, para nos casarmos. *Disseram* que era na Grécia. Apesar disso, ela ainda é a flor mais decente dessa árvore bandeirante. Uma das famílias fundamentais do império (p. 68, grifos nossos).

Neste último "relato" de Abelardo encontra-se a chave da hipótese proposta. Assim como "disseram" que a ilha por ele comprada ficava na Grécia, as bocas ociosas podem muito bem ter exagerado no falatório sobre aquela "flor mais decente" da "árvore bandeirante" em questão. Pois está claro que, para além da *insinuação* das preferências sexuais de Heloísa (ilha de Lesbos), o comentário evidencia a percepção difusa do caráter de consumo conspícuo (por isso a hipérbole) que tem a aquisição de uma *ilha*. Além disso, que pode não ser mais que um dos tantos resultados infelizes dos chistes espalhados pela peça, o que se observa no texto é a confirmação do comportamento sexual promíscuo das duas moças e o de Totó Fruta-do-Conde, mas não atitudes ou declarações de lésbicas. Se essa hipótese faz sentido, temos então que, ao contrário do que supúnhamos, o dramaturgo, por seus próprios critérios, *não vai às últimas* em seu "cruel" ataque à "aristocracia" decadente. Assim como preserva o coronel Belarmino e D. Cesarina de "choques didáticos" com a realidade, acabou preservando essas flores do jardim bandeirante. Essa hipótese conta ainda com um reforço extratexto: ao que se saiba, Oswald de Andrade não era exatamente um crítico da livre prática sexual (ele só não admitia o homossexualismo, como demonstram as suas insistentes denúncias de uns e outros e o seu superdimensionamento na própria peça); sua crítica dirigia-se antes à hipocrisia no trato do assunto e denunciava, no caso das mulheres, a prostituição disfarçada (como fez Pagu no *Homem do Povo* e o próprio Oswald em *A revolução melancólica* na figura da professora que fazia "hora extra" num bordel). Desmentidos na peça os comentários exagerados, ou caluniosos sobre as moças, e ambas salvas da prostituição (passado de Joana e ameaça no futuro de Heloísa) graças ao "nobre" gesto dos Abelardos, o que assistimos na ilha é a reiteração da tese anunciada desde o começo: as duas irmãs estão apenas interessadas em casamentos de conveniência. Sem dúvida, um magro resultado para quem prometia superar a velha dramaturgia do século XIX e o seu rançoso moralismo.

Como os demais aspectos e personagens desta farsa nada acrescentam aos resultados já obtidos, passemos a sumariá-los. Com Abelardo I, Oswald de Andrade por assim dizer *vinga-se* dos agiotas da época, como se sabe os principais responsáveis *imediatos* pelo seu inferno pessoal. Sua vingança se faz no plano do conteúdo e no formal: no conteúdo, ridicularizando-o como um arrivista empenhado em afrontar todas as regras do convívio aristocrático à brasileira, comportamento que combina muito bem com o do "desalmado" explorador dos seus clientes-vítimas no escritório de usura. No plano formal, temos a vingança mais significativa com o desenlace — a morte desnecessária e inglória do protagonista. O tratamento circense e metateatral do suicídio, longe de amenizar o seu peso formal, concorre para rebaixar o gesto anti-heróico[52], funcionando, apesar das intenções do dramaturgo, exatamente como preterição. O lado *raisonneur* de Abelardo depende de pelo menos duas determinações do protagonista: o passado de pobre e de comunista. São esses traços que, na alquimia do dramaturgo, devem dar verossimilhança e credibilidade a seu discurso de ex-devoto da Internacional Comunista (mas ainda não curado das convicções nem dos hábitos de doutrinação proselitista). Por essa face, Abelardo é, e precisa ser, maximamente cínico, com a responsabilidade de expor didaticamente (e pelo exemplo do arrivista que fracassou com a boca na botija) a "crise terminal" da burguesia brasileira nas mãos do imperialismo americano. Mas essa função é destruída pela de protagonista.

Assim como aconteceu no aspecto "desvios sexuais", com Abelardo II, além da brincadeira inconseqüente com o lendário casal medieval e da inconseqüência estética já enunciada, Oswald de Andrade produz uma deformação histórica só explicável pelo fato de ser ele um militante do PCB. Pois se estivesse usando óculos diferentes dos fornecidos por esse partido não daria a um social-democrata o papel de antagonista, uma vez que a relevância social desse grupo, à época, no Brasil, no máximo sustentaria a sua presença numa peça teatral na categoria de *menção*[53]. Apenas para contrastar com elementos do próprio texto: padres, e, portanto, a Igreja, com uma presença social decisiva, incomparavelmente mais importante que a da Social Democracia, só comparecem aqui através do discurso de Abelardo I; o imperialismo americano é onipresente, mas personificado num espertíssimo *fi-*

gurante, que fica com a última palavra no desfecho do primeiro e do terceiro atos e é responsável pela saída de Joana do segundo; enquanto isso, o social-democrata é o agente direto da ruína e indireto da morte do protagonista, ocupando o seu lugar junto a Heloísa. Trata-se de um desequilíbrio grave no tratamento dos materiais históricos, inexplicável mesmo se trabalharmos com a hipótese remotíssima de que o dramaturgo poderia *ainda* estar "acertando", para fins de propaganda local, contas um tanto quanto tardiamente (1932), cobradas por Stálin na Alemanha ao se recusar à aliança com a Social-Democracia porque, segundo o oráculo moscovita, esta organização em nada se distinguiria do partido de Hitler, dado o papel que desempenhara em 1918. Um pouco menos de ímpeto partidário permitiria a Oswald de Andrade criar um simples secretário (domador de feras) com a suficiente marca da ambição (nem sequer sugerida no texto) para obter um ótimo antagonista do anti-herói que é Abelardo. Isso permitiria até dar um alcance maior para a insignificância da morte do protagonista: simples e gratuita substituição de peças, confirmando uma das proposições do mesmo Abelardo. Acrescentando ao II o *adereço* social-democrata, Oswald deu à morte do I um significado simplesmente falso, comprometendo o que poderia ter sido um achado — a morte desnecessária.

Do lado da cidadela "assaltada" (nos dois sentidos: não nos esqueçamos dos métodos do usurário Abelardo), os resultados ficam aquém dos já obtidos por Artur Azevedo em suas revistas (para ficar no exemplo mais próximo): o coronel Belarmino e sua decadente família saem revigorados pela injeção de sangue e dinheiro novos, com as bênçãos do imperialismo americano. E, enquanto nos bastidores Perdigoto providencia a organização de suas milícias fascistas, assistimos ao cortejo nupcial de Heloísa e Abelardo II diante do cadáver de Abelardo I, o único personagem "justiçado" nesta história. Convenhamos que seria lícito esperar um pouco mais de um dramaturgo revolucionário, já que a destruição do arrivista é velha conhecida da comédia brasileira, ficando a suspeita (nas condições dadas) novidade do discurso "comunista" formalmente neutralizada pelo enredo em que o dramaturgo o encerrou. Se a intenção fosse mostrar a capacidade da classe dominante brasileira de absorver até o discurso de esquerda, a peça não poderia ter sido mais feliz, mas a própria peça quer ser outra coisa.

Para não deixar a menor dúvida sobre a intenção até mesmo panfletária do *Rei da vela*, no movimento final da loquaz agonia de Abelardo, Oswald de Andrade dá um jeito técnico de introduzir brutalmente a "realidade" em cena e, com ela, "vender o seu peixe" stalinista. Faz com que, para matar a saudade de velhos hábitos, Abelardo I peça ao secretário que sintonize o rádio numa estação moscovita, anunciando a revolução comunista que "se aproxima":

> Abelardo I — [...] Se vejo com simpatia, neste minuto da minha vida que se esgota, a massa que sairá um dia das catacumbas das fábricas... é porque ela me vingará... de você... Que horas são? Moscou irradia a estas horas. Você sabe! Abra o rádio. Abra. Obedeça! É a última vontade de um agonizante de classe!
>
> Abelardo II (*Obedecendo*) — Ondas curtas. 25, onda de má reputação. Quantas vezes escutei isso...
>
> Abelardo I — É o vazio debaixo dos pés, o abismo aberto... a catástrofe! (*Silêncio. Ouvem-se os sons da* Internacional.) O hino dos trabalhadores...
>
> Abelardo II — A *Internacional*... (*A música termina*).
>
> *Uma voz no rádio* — Proletários de todo o mundo, uni-vos! Aqui fala Moscou. Mas... (*Abelardo II com um pé vira o aparelho que se cala.*)
>
> Abelardo I — Ah! Ah! Moscou irradia no coração dos oprimidos de toda a terra!
>
> Abelardo II — Sujo! Demagogo! (p. 116)

Como a cena fala por si, passemos ao lance técnico seguinte. Novamente o dramaturgo dá a palavra à "realidade", só que agora arriscando um pouco mais. Transforma *conscientemente* os devedores enjaulados de Abelardo em "coro grego" (detalhe a ser observado com atenção: *fora de cena*) e um corifeu devidamente não identificado tonitroa:

> *Uma voz (grossa, terrificante, da porta escancarada que mostra a jaula vazia)* — Eu sou o corifeu dos devedores relapsos! Dos maus pagadores! Dos desonrados da sociedade capitalista! Os que têm o nome tingido para sempre pela má tinta dos protestos! Os que mandam dizer que não estão em casa aos oficiais de justiça! Os que pedem envergonhadamente tostões para dar de comer aos filhos! Os desocupados que

esperam sem esperança! Os aflitos que não dormem, pensando nas penhoras. (*Grita*) A Amé-ri-ca-é-um-blefe!!! Nós todos mudamos de continente para enriquecer. Só encontramos aqui escravidão e trabalho! Sob as garras do imperialismo! Hoje morremos de miséria e de vergonha! Somos os recrutas da pobreza! Milhões de falidos transatlânticos! Para as nossas famílias, educadas na ilusão da A-mé-ri-ca, só há a escolher a cadeia ou o *rendez-vous*! Há o suicídio também! O sui-cí-dio...

Abelardo I — É a revolução... Fogo! Façam fogo... (p. 120).

Por mais abelardo-oswaldiana que seja a ameaça desse "corifeu", o dramaturgo não a determinou sequer como um último delírio do falecente, mas duplamente como a legítima manifestação das vítimas diretas de Abelardo e como "a voz das ruas", devidamente interpretada por esse último como a confirmação de sua tese (a revolução está começando). Entretanto, este corifeu não passa de porta-voz de uma frente ampla que reúne tanto trabalhadores quanto pais de família "maus pagadores". Pelo visto, o aprendizado de Oswald de Andrade na cartilha comunista pré-ANL só deu para isso: antecipar em dois anos o novo programa do partido. Parece que, pelo menos no que diz respeito ao dramaturgo, o programa obreirista não chegou a deitar raízes...

Se esta análise explica minimamente até que ponto a intenção planfetária prejudicou *O rei da vela*, por outro lado fica devendo um esclarecimento que talvez tenha alcance maior. Falta saber por que o dramaturgo sobrecarregou cenas e personagens, provocando o acúmulo de funções diretamente responsável pelas piores inconseqüências da peça. A partir de um dado óbvio — as funções se acumularam devido ao excessivamente reduzido número de personagens (levando até à armação de um equivocado conflito no terceiro ato) — é possível levantar uma hipótese bastante plausível: no âmbito do "teatro sério" o dramaturgo não conhecia nenhuma peça que tivesse número muito grande de personagens. Apesar da aposta de Sábato Magaldi, vimos que ele *não* conhecia os trabalhos de Gémier (para ficar na França, país que Oswald de Andrade visitou seguidamente nos anos 20) e, no Brasil, as companhias de teatro profissional tinham elenco reduzido (como sabemos, ele queria que Procópio Ferreira montasse *O rei da vela*). Isso para não lembrar que *Adão, Eva e outros membros da família*

tem apenas *três* personagens importantes com meia dúzia de figurantes e *Deus lhe pague* dois centrais, dois coadjuvantes e dois ou três figurantes. Numa palavra: embora nos anos 40 teoricamente Oswald de Andrade *rejeitasse* o teatro de câmara, propondo um "teatro de massas", nos anos 30 ele concebeu sua farsa *O rei da vela* com as limitações (formais e práticas) do mesmo teatro de câmara. Por isso não conseguia entender a atitude do Grupo Universitário de Teatro, resistindo à idéia de montar sua peça. E como ele escreveu pensando em uma companhia teatral com as mesmas limitações do teatro de câmara, limitou a sua peça desde o início — e aqui estamos outra vez diante da situação em que o dramaturgo dispõe de poucos recursos para tratar de muito material. Curiosamente, um problema que não apareceu na peça de Álvaro Moreyra, mas este não é assunto para tratar agora.

Quanto ao Grupo Universitário de Teatro, é preciso registrar que seu mais importante veterano no campo teatral, muito cavalheirescamente, como é de seu feitio, deixou para responder ao artigo de Oswald de Andrade muitos anos depois de sua morte. E nem assim permitiu-se baixar o nível. Deixando claro que, na opinião dele e do grupo, o defeito mais grave da peça é ser *teatro de tese* (rejeitado por uma questão de princípio esteticista), desdobrado no comportamento exibicionista do dramaturgo, falando (pelos cotovelos, acrescentamos) através de seus personagens, Décio de Almeida Prado dá a entender que — mesmo concedendo de nariz tapado ao dramaturgo o direito de expor a tese que bem quisesse — *O rei da vela* nada mais é que uma peça *mal realizada* (não nos esqueçamos do alto grau das exigências do grupo). O curto parágrafo final da parte dedicada à peça em *O teatro brasileiro moderno* é a mais eloqüente resposta que nosso crítico podia dar a Oswald de Andrade (depois dos reparos que fizera quando o Oficina encenou a peça):

> Com *O rei da vela* não chegamos a sair do âmbito da burguesia. A revolução, sendo uma certeza histórica, não se manifesta a não ser como uma ameaça latente ("É! Mas dizem por aí que a Revolução Social está próxima. Em todo mundo. Se a coisa virar?"), ou como um eco que se ouve esperançosamente à distância: "Moscou irradia a estas horas [...]". Em *O homem e o cavalo*, escrita um ano depois, deu-se o inevitável salto para a frente. A revolução venceu, ou até está prestes a vencer, em escala cósmica[54].

Permanecendo inédita em nossos palcos — não se pode minimizar a contribuição ferozmente eficaz da censura, inibindo até Procópio Ferreira, que falava de nariz empinado com o famigerado Filinto Müller[55] —, a peça de Oswald de Andrade ficou mais ou menos esquecida até Luiz Carlos Maciel sugerir a sua montagem ao Teatro Oficina. No "Manifesto do Oficina", publicado no programa do espetáculo, o diretor conta que ele mesmo não tivera inicialmente uma opinião muito favorável ao texto, mas que a história recente do país, do teatro e do próprio grupo havia provocado nele uma guinada de 180 graus. Apesar de longa, vale a pena reproduzir a parte introdutória desse manifesto, que termina incorporando um dos muitos teoremas enunciados por Abelardo I em sua prolongada agonia:

> O *Oficina* procurava um texto para a inauguração da sua nova casa de espetáculos que ao mesmo tempo inaugurasse a comunicação ao público de toda uma nova visão do teatro e da realidade brasileira.
> [...] E o *aqui e agora* foi encontrado em 1933 no *Rei da vela* de Oswald de Andrade.
> Senilidade mental nossa? Modernidade absoluta de Oswald? Ou pior, estagnação da realidade nacional? Eu havia lido o texto há alguns anos e ele permanecera mudo para mim. Me irritara mesmo. Me parecia modernoso e futuristóide. Mas mudou o Natal e mudei eu. Depois de toda a festividade pré e post golpe esgotar as possibilidades de cantar a nossa terra, uma leitura do texto em voz alta para um grupo de pessoas faz saltar para mim e meus colegas do *Oficina* todo o percurso de Oswald na sua tentativa de tornar obra de arte toda a sua consciência possível de seu tempo [...] Oswald nos deu no *Rei da vela* a forma de tentar aprender através de sua consciência revolucionária uma realidade que era e é o oposto de todas as revoluções. *O rei da vela* ficou sendo uma revolução de forma e conteúdo para exprimir uma não-revolução. [...] A peça, seus 34 anos, o fato de não ter sido montada até hoje, enfim tudo fez com que captássemos as mensagens de Oswald e as fizéssemos nossas mensagens de hoje. [...]
> A falta de medo da inteligência de Oswald, seu anarquismo generoso, seu mau gosto, sua grossura são os instrumentos para captar a vida do *homem recalcado do Brasil, produto da economia escrava e da moral desumana que faz milhões de onanistas e pederastas, com esse sol e essas mulheres ... para defender o imperialismo e a família reacionária*[56].

Como o diretor faz questão de afirmar que *endossa* o texto, esclarecendo que com ele vai arrombar a porta aberta por *Eles não usam black-tie* ("depois de toda a festividade pré e post golpe"...), dada "a estagnação da realidade nacional", "por definição" contra-revolucionária etc., podemos limitar a reflexão sobre o trabalho mais importante do Teatro Oficina a poucos aspectos.

A estréia do *Rei da vela* foi cercada de uma espalhafatosa campanha publicitária[57], contando até com anúncio no jornal *O Estado de S. Paulo* que prometia "três estilos num só espetáculo: realismo, revista, ópera e ainda Missa Negra para exprimir o sur-realismo brasileiro". O Manifesto explicava que José Celso encontrara todas as sugestões estilísticas no próprio texto (devidamente interpretado, por certo). Assim, ele entendia ser a cena do cliente uma "demonstração brechtiana"; a da jaula, circense; que o teatro de revista da Praça Tiradentes era a única forma de interpretar a *falsa ação* do segundo ato; e que o terceiro ato, sendo "a tragicomédia da morte, da agonia perene da burguesia brasileira" etc., só podia ser comunicado através da ópera, de modo que, explorando o palco giratório introduzido no Oficina com a reforma, além de adereços como "cortina econômica de franjas" e "douradas pintadas" para emoldurá-lo, ainda tratou de utilizar até a paródia de uma ária da ópera *Lo Schiavo*, de Carlos Gomes, especialmente composta por Renato Borghi para a ocasião.

Assim foi vendido e assim foi comprado *O rei da vela*. Produziu-se na crítica uma tal unanimidade em torno dos *avanços* por ela introduzidos no teatro brasileiro que as poucas vozes discordantes (Décio de Almeida Prado e Alberto D'Aversa) mal se fizeram ouvir e, quando ouvidas, foram rápida e levianamente descartadas[58]. Como são sobejamente conhecidos os argumentos favoráveis, vejamos o que esses dois "desafinados" diziam sem que ninguém lhes desse atenção.

Parte da opinião de Décio de Almeida Prado sobre a peça já foi exposta. Falta o que ele tinha a dizer sobre Oswald de Andrade aos jovens dos anos 60. Antes de mais nada, denuncia obliquamente a ignorância política e literária dos que repentinamente descobrem que as teses supostamente mais ousadas e modernas — intelectual como lacaio, sujeição econômica aos Estados Unidos etc. — já tinham sido formuladas, havia mais de trinta anos e numa peça teatral. Mais que isso: graças à sua notória antipatia

pelo marxismo, ele era perfeitamente capaz de perceber que as teses da peça não passavam de "espírito revolucionário institucionalizado". Conhecendo muito bem o "burguês antiburguês" que era Oswald de Andrade, deixa claro o equívoco de quem imagina que *O rei da vela* mostra alguma coisa do esgotamento e da podridão do capitalismo, pois usando, como sempre fez, a arma da sexualidade, Oswald tinha por alvo a família e a hipocrisia — o defeito burguês por excelência. Como o espetáculo do Oficina se apóia exatamente sobre este ponto, intensificando-o até o desnecessário, fica claro que se alinha à tendência irracionalista mundial. Em vista disso, apoiado em Ortega y Gasset, o crítico propõe esta definição para o espetáculo: tentativa de criar puerilidade num mundo velho. De todos os defeitos apontados no texto (mesmo algumas qualidades são defeituosas, como o tropicalismo do segundo ato), cabe destacar os mais graves: a insistente intromissão de literatura e filosofia (marxismo "em estado natural" principalmente), fazendo-o entrar com freqüência em colapso, e a presença de muita matéria inassimilada, como restos de pirandellismo, gosto pelas tiradas de efeito do velho teatro, *mots d'auteur*, frases de espírito e trocadilhos mal inseridos. Em vista de tantos problemas, entende-se que para Décio de Almeida Prado o terceiro ato seja o menos convincente, na peça como no espetáculo. Mas como ele conseguiu ver em ambos alguma coisa aproveitável, principalmente certos aspectos cômicos, grotescos e paródicos, aliados a uma direção inventiva, imaginosa e picaresca (apesar de barroca, pesada e sem ritmo adequado), pôde concluir: "nem tudo é bom em *O rei da vela*. Mas o que é bom é muito bom"[59].

Aquela observação sobre o terceiro ato, segundo Armando Sérgio da Silva, parece não ter sido exclusiva. Conta-nos o estudioso do Teatro Oficina que ele foi o menos aceito pela crítica *em geral*, seja porque não se entendeu o seu caráter operístico, seja porque se notou ali uma apropriação não muito adequada das idéias do Glauber Rocha de *Terra em transe*[60]. Pois sua explicação, totalmente identificada com a de José Celso para a idéia geral desse terceiro ato, contém o principal motivo para a crítica rejeitá-lo — aquela intervenção do diretor no texto já apontada por Décio de Almeida Prado. Eis o que diz Armando Sérgio:

> No terceiro ato, o sexo tinha uma função dramática de contraponto ao primeiro. Aquele que penetrava, ostentava sexualmente, Abelar-

> do I, na medida em que perdia o poder, perdia também a potência efêmera como a vela. Abelardo I passava da posição vertical para a horizontal e ficava mesmo, na posição clássica, de quatro. Abelardo II, o seu sucessor, postava-se ereto e com a vela na mão, a mesma que iria enfiar no ânus de Abelardo I. Este morria. Surgia o novo rei. O macho que exibia o poder. O não-macho era penetrado, sexualmente, pelo poder[61].

Essa solução cênica mostra que José Celso não apenas adotou o ponto de vista oswaldiano mas radicalizou-o e, curiosamente, pelo pior lado conservador da peça. Trataremos desse ponto com Alberto D'Aversa.

Assim como Décio de Almeida Prado, este crítico parte de uma recapitulação sobre o papel de Oswald de Andrade nos anos 30. Só que, para ele, nosso autor, dentre os modernistas, foi o "único que concretamente se interessou pelo teatro, em sua forma dialética, conceitual e prática, foi um escritor autenticamente revolucionário e de esquerda"[62]. Depois de estabelecer a filiação do *Rei da vela* ao *Ubu* de Jarry e fazer um resumo da trama, passa a uma análise da relação entre forma e conteúdo da qual resulta um extremamente revelador elogio à figura do Abelardo protagonista e uma iluminadora percepção da estrutura da peça:

> A primeira e mais importante virtude desse protagonista é (coisa rara no teatro brasileiro) ser ele uma personagem completa e inteira; não tipo nem caráter mas, repetimos, personagem com certidões de nascimento e de óbito, com idéias e sentimentos, com paixões e dados físicos, olhos, sexo, mãos, estômago. E seus sentimentos são concretos, suas idéias são precisas e definidas. É sempre o mais lúcido, o mais inteligente, o mais coerente. [...]
> As outras figuras da peça giram em torno desse ubuesque protagonista como cavalinhos de carroussel e cada uma, mais que uma função dramaticamente autônoma, tem a missão de iluminar, de maneira sempre diversa, a pessoa de Abelardo, dando a sensação de serem projeção das idéias e dos sentimentos do protagonista, mais do que caricaturas com vida própria. *A estrutura da peça é assim um enorme monólogo com coro*, porém restituindo ao coro sua primitiva e nobilíssima função de criador e testemunha, ao mesmo tempo, do acontecimento cênico[63].

Por trás desse entusiasmo há uma evidente identificação com o Oswald político dos anos 30, com o protagonista e seu discurso

e também com a solução dada pelo dramaturgo a seu problema de ilustrar cenicamente o programa do Partido Comunista daquela época. Mas, assim como na peça, nessa crítica as funções estão acumuladas. Esse elogio prepara a rejeição ao espetáculo, que começa por apontar seu caráter confuso e a inadequação do ator responsável pelo protagonista, cuja pior conseqüência foi a renúncia do diretor a uma encenação em que os valores humanos prevalecessem sobre os meramente espetaculares. O primeiro exemplo é revelador: José Celso teria deixado de mostrar que Abelardo se associa de maneira *não sincera* a Perdigoto, só o fazendo, por assim dizer, coagido pelas circunstâncias. Já o segundo diz respeito ao "avanço do sinal" por parte do diretor na última cena, acima descrita por Armando Sérgio da Silva. Essa "irreverência" de José Celso, embora admissível por princípio, segundo o crítico, acaba funcionando como gota d'água, pois ilumina retrospectivamente os aspectos mais problemáticos da encenação. Escrevendo em defesa de Oswald de Andrade, o crítico implicitamente reconhece os preconceitos disseminados pelo dramaturgo na peça — típicos da classe dominante brasileira — mas não pode admitir, inclusive por critérios políticos, o modo como foram exacerbados pelo diretor, que acabou inclusive "corrigindo" algumas das "falhas" apontadas páginas atrás na análise do texto. É este o principal argumento de Alberto D'Aversa:

> Fomos para a revelação de Oswald de Andrade e assistimos à orgia desenfreada de um diretor parado nas sugestões de uma vanguarda de trinta anos atrás, mal assimilada e tetricamente reproduzida. Não podemos mais admitir a sátira do pederasta, da lésbica, do coronel ou da velha tia (como dos miseráveis, dos mortos de fome etc.) nos moldes de um teatro de revista [...] com desculpas de ironização de um costume; sejamos honestos conosco mesmos: isso se chama "apelação", golpe baixo, confirmação (e áulica) de mau gosto[64].

Talvez tenha sido a primeira vez no Brasil que um crítico teatral desafia o público e os artistas de um espetáculo cômico a pensarem sobre o *objeto* de seu riso, indicando os preconceitos classistas que ele pode envolver. E ao fazê-lo nomeia de maneira inequívoca o caráter do mau gosto praticado e propalado pelo Teatro Oficina: *Áulico*. Vejamos, então, esse caráter áulico iluminando em 1967 o esquema armado em 1933 por Oswald de Andrade, pois isso explica o avassalador sucesso de *O rei da vela*.

Arena conta Tiradentes dera início à temporada de críticas ao suposto papel conspirativo desempenhado pelas esquerdas em 1964. Aproveitando a deixa, *O rei da vela*, reivindicando para o Oficina aquela revolução teatral iniciada em 1958 (*Black-tie*) e sustada por um incêndio em 1964 (*Os Azeredo mais os Benevides*), deu muitos passos nesse novo caminho. Ao se resolver por encenar uma peça cujo arcabouço dramático é constituído por um social-democrata armando às escondidas um golpe para derrubar um "comunista" e ocupar o seu lugar nos negócios e na família burguesa, tudo temperado por aquele tipo de humor tão bem diagnosticado por Alberto D'Aversa, o Teatro Oficina cumpriu rigorosamente a agenda da ***reação intelectual*** em andamento no país. Identificando-se aos vencedores, o Oficina tripudia grosseiramente sobre os vencidos (cena adicionada ao texto original) depois de tê-los responsabilizado pela própria derrota (a "vitória" de Abelardo II é ilusória, já que o prêmio é um lugar na classe dominante — decadente, mas com a sobrevida assegurada pela injeção de sangue e dinheiro novo proveniente do consórcio arrivismo/imperialismo).

Naturalmente, essas considerações não ocorriam aos adeptos da neovanguarda teatral engatinhando no Brasil. Até porque, para estes, consolidou-se a impressão de que o espetáculo era o que podia haver de mais revolucionário no teatro brasileiro[65], na medida em que, segundo as bênçãos do crítico francês Bernard Dort, "através de um jogo de espelhos cada vez mais deformantes [com os recursos da paródia, do deboche etc.] o espectador é chamado a reconhecer a realidade atual do Brasil: a realidade de uma comédia histórica monstruosa"[66]. É claro que não passava pela cabeça de quase ninguém esclarecer que José Celso estava usurpando os créditos daqueles que criticava chamando de "festivos" — daqueles que corriam da polícia no Rio de Janeiro enquanto ele mesmo "puxava uma fossa" inspirada no existencialismo à Chiquita Bacana. Para estes, revigorava-se a tese — criticada pelo próprio Oswald à época em que escreveu *O rei da vela* — de que o contrário do burguês não é o proletário, mas o boêmio. O Teatro Oficina e seus fãs, adotando e exacerbando a perspectiva áulica da peça, acreditavam-se um grupo de "marginais" criticando a sociedade burguesa:

> Distante da burguesia e das esquerdas instituídas, o Oficina e o geral dos tropicalistas optaram pela marginalidade em relação ao sistema, cientes de que possuíam táticas desestabilizadoras em seu

programa e seu projeto, muito próximas da verdadeira luta que, ainda camufladamente, já começava a se agitar nas entranhas do país[67].

Distante das esquerdas, sem dúvida — afinal, em 1967 o mais evidente objeto da espinafração na peça —, mas da burguesia? Talvez distante dos valores de bom gosto etc., dos maiores de 30 (para lembrar o oportuno Marcos Valle). Mas mesmo sem apreciar muito a exposição de seu jogo de interesses, a burguesia não tem nenhuma dificuldade para incluir no seu panteão de heróis um dramaturgo que mantém intacta a sua célula-mater. Ainda mais se isso se combina com a mais desabusada crítica àqueles que ela toma como os seus maiores inimigos — comunistas e social-democratas.

Assim como a inconfidência em *Tiradentes*, no *Rei da vela* comunistas e social-democratas são alegóricos — o assunto de todo mundo continua sendo 1964. Nessa nova conjuntura, justamente às vésperas do massacre, que Nelson Xavier chamou de *guerra civil*, o teorema formal da peça adquire um sentido que nem os militares ousavam formular: as esquerdas, quaisquer que sejam as suas convicções, são constituídas por políticos arrivistas que, no final das contas, lutam entre si utilizando os mais torpes recursos com o único objetivo de definir um vencedor — aquele que terá a duvidosa honra de aliar-se à classe dominante para ajudá-la na laboriosa tarefa de perpetuar-se como tal. O prêmio, aqui, é materializado na mão da princesa, digo, herdeira de um *nome*[68].

P.S.: Todos sabem que depois do AI-5 *O rei da vela* foi interditado, assim como inúmeras outras peças. O que talvez só os leitores da tese de Sábato Magaldi saibam é que "mediante um acordo com a Censura, pelo qual foram feitos cortes e mudanças no texto", o Oficina conseguiu a liberação do espetáculo. O crítico faz um minucioso levantamento das alterações e reconstitui o resultado dessa "ultra-revolucionária" parceria entre a Censura e o Teatro Oficina. É bem verdade que "as alterações visaram sempre a atenuar principalmente a carga política da peça, ficando às vezes deturpado o sentido". Mas isso não impediu, por exemplo, que na turnê de Brasília a Salvador e a numerosas cidades do Norte e Nordeste em 1971 o Teatro Oficina apresentasse a "peça de Oswald" com o maior sucesso, segundo informação do próprio José Celso[69].

III

O próximo passo na trilha do *Rei da vela* já não será mais dado pelo Grupo Oficina — embora muitos, inclusive o próprio José Celso, procurem incluí-lo na mesma história. Fernando Peixoto, um pouco mais preocupado com a verdade do que com a mitologia, sempre que possível trata de esclarecer a diferença:

> 1968 seria um ano agitado. Em muitos níveis. O Oficina foi para o Rio com *O rei da vela* e José Celso realizou sua única encenação fora do grupo: *Roda-Viva* de Chico Buarque de Holanda, produzido por Orlando Miranda no Teatro Princesa Isabel[70]. Até hoje muita gente atribui *Roda-Viva* ao Oficina. Aliás o próprio Oficina reivindica hoje esse espetáculo, o que não tem sentido. O Oficina se confunde bastante com José Celso, mas talvez não a esse ponto. Na verdade, *Roda-Viva* não teria sido, naquele momento, produzido dentro do Oficina[71].

Digamos que *Roda-Viva*, quando da estréia em janeiro de 1968, acabou por se beneficiar da imagem de marca do Oficina — elemento de apoio nem um pouco desprezível, sobretudo numa estratégia de propaganda cujo *target group* é o *grande público*. A alquimia de Orlando Miranda deve ser reconhecida no mínimo como ousada: lançamento de um dramaturgo já conhecido como compositor de sucesso na área da MPB, seção "protesto", com a assinatura do festejado diretor de maior sucesso em São Paulo no ano de 1967 e, por extensão, com a *griffe* "Oficina". Agências de publicidade teriam no episódio *Roda-Viva* um dos *cases* mais instrutivos em matéria de *marketing* cultural. Vejam-se, a propósito, os seguintes trechos de uma entrevista de José Celso:

> Mas é evidente que [se] se trata de um material de Chico Buarque, o sucesso crescerá. Não somente pelo aspecto mais evidente da popularidade de Chico, como também pelo fato de dizer respeito a uma matéria que interessa a todo o público brasileiro. Aliás, eu aceitei dirigir a peça por isso. Talvez, sinceramente, não tivesse o mesmo empenho se fosse de outro autor. [...] Mesmo se eu detestasse a peça e o Chico, eu seria uma besta de perder a oportunidade de trabalhar com esta matéria nas mãos. Neste sentido, acho que será a peça de imenso sucesso, pois ela trata de um fenômeno nacional e foi escrita por outro fenômeno nacional. [...]

> Agora é claro que o Chico vai trazer a sua multidão para o teatro, mas esta multidão vai se dobrar em contato com o espetáculo, ou se dividir ao meio, o que é possível também[72].

Com *Roda-Viva* — até por ser um trabalho de direção individual e não "de grupo", com um elenco arregimentado entre jovens artistas — José Celso pôde dar total expansão à sua criatividade e exercitar, sem os confrontos e resistências normais quando se trabalha em grupo, aquilo que reivindicava na entrevista a Tite de Lemos como sendo a "arte da direção"[73], entendendo por isso a possibilidade de ampliar ao máximo as potencialidades do texto, ou então criar com apoio nos cenários e figurinos os mais diferentes subtextos, com os quais o dramaturgo nem sequer teria sonhado. Isso já acontecera no *Rei da vela*, sobretudo através da exploração fálica do signo *vela*, mas em *Roda-Viva* o repertório foi desde felação envolvendo a figura da virgem Maria à devoração de fígado (representando o coração do ídolo televisivo). Por isso, também neste caso, a análise do texto deve preceder as considerações sobre o espetáculo.

A começar por Fernando Peixoto, de um modo geral a crítica não dá grande valor ao trabalho de Chico Buarque, reduzido que foi a simples roteiro para o exercício do "teatro da crueldade" à brasileira praticado por José Celso. Com essa consideração, ninguém se detém sobre o texto, mencionando apenas que ele expõe a trajetória de um cantor popular consumido pelos mecanismos da indústria cultural, com a televisão à frente[74]. A própria censura em 1967 não viu nele grandes problemas, propondo a liberação da peça para maiores de 14 anos, com o seguinte parecer: "Comum o tema da peça, poderia ter liberação simplesmente, não fosse o emprego de alguns palavrões [...] Não há exagero, contudo, nesse emprego. Apenas alguns, cujo efeito, parece, será reduzido[75].

O censor realmente tinha razão: salvo pelos reiterados palavrões do personagem Mané, *Roda-Viva* não continha nada que pudesse escandalizar (no sentido bíblico) os olhos ou os ouvidos de uma criança. E a história de Ben Silver não é muito diferente das muitas contadas até por Hollywood. Mas o dramaturgo estreante escreveu *algo mais* que um simples roteiro. Chico Buarque estava seguramente experimentando dar um passo adiante na linha do que tinham feito os militantes do CPC e seus veteranos, os autores do *Show Opinião*, cujo texto também é considerado um

simples roteiro. Assim como o *Show Opinião* é obra de dramaturgia relevante, *Roda-Viva* como tal deve ser considerada — com seus acertos e erros. E principalmente: se não for pensado como tentativa de dar continuidade à reflexão estética sobre os problemas levantados pelo *Opinião*, o esforço de Chico Buarque perderá o seu mais importante significado.

Enquanto o *Opinião* expunha os problemas do músico popular brasileiro enfrentando a organização da indústria cultural nos "pré-históricos" tempos do rádio (Cf. episódio exemplar de João do Vale, pedreiro com dificuldade para fazer a fã de Marlene admiti-lo como autor de sua música de sucesso), *Roda-Viva* tenta expor o novo patamar de desenvolvimento dessa mesma indústria a partir do aparecimento da televisão. No fundo, Chico Buarque não vai mostrar nada de novo para quem viu *Opinião*. Se houve mudança, foi no ritmo e na intensidade da exploração do artista, que agora, ao contrário dos tempos saudosos da boêmia, não tem mais direito nem mesmo a ter vida privada, sobretudo ao se transformar em ídolo.

Só por essas observações iniciais já se vê que o dramaturgo seguia um caminho e o diretor cumpriu outro. O caminho de Chico Buarque começava por fotografar o povo miserável entregue à alienação religiosa, passava pela denúncia nacionalista da invasão cultural americana expondo os seus métodos de manipulação e o papel de sócio no processo desempenhado pela imprensa e terminava dando conta, indiretamente, do processo de radicalização política em curso no país, prontamente rebatido pela indústria cultural com o lançamento de sua versão pasteurizada da moda hippie. No plano das técnicas, estão presentes aquelas familiares aos espectadores de peças como *Revolução na América do Sul* ou *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, mas no plano do conteúdo há uma diferença que muda bastante o repertório. Se nas peças citadas os trabalhadores compareciam com seus problemas existenciais e políticos, em *Roda-Viva* o recorte sociológico vai privilegiar um tipo especial de trabalhador: o músico proveniente da classe média. Da mesma forma, quando surge a agitação política, os protagonistas são estudantes em passeata. O dramaturgo está, pois, perfeitamente afinado com a ordem do dia do período 1967-1968.

O prólogo de *Roda-Viva* tenta, como no cinema, enquadrar a realidade que constitui o *pano de fundo* do fenômeno a ser examinado. Assim, a rubrica pede uma cena na qual o "povo esfarrapa-

do entra em procissão entoando canto religioso"[76], cujas letras dizem, de acordo com a prática do período, coisas como: Aleluia / falta feijão na nossa cuia / falta feijão pro meu voto / devoto (p. 1).

Esse prólogo indica que o dramaturgo estreante já captara muito bem as lições do teatro épico, entendendo que, além do texto, a cena e a música fazem parte da narrativa com iguais direitos. Aqui, podemos dizer que Chico Buarque estava alguns pontos adiante de críticos e censores, que não atinaram com a narrativa além-texto de *Roda-Viva*, concluindo que o dramaturgo apenas esboçara um roteiro ou não decodificando as imagens cênicas por ele propostas.

O corte do prólogo é feito pelo protagonista, que se apresenta (como no teatro grego) e propõe ao público as *convenções* do espetáculo, sendo mais importante a de que *todos* se encontram num programa de televisão, onde ele, Benedito da Silva, fará o papel de ídolo e rei. Após os "comerciais", para os quais os membros do coro — que terão múltiplas funções ao longo da peça — se transformaram em "garotas-propaganda", oferecendo todo tipo de mercadorias à platéia aos brados de "comprem! comprem!", o *empresário* do cantor assume as rédeas da narrativa. Ele é identificado como *Anjo da guarda*, sinal de que a idéia de Artur Azevedo continuava mobilizando a imaginação de nossos dramaturgos, mas devidamente promovido a mestre-de-cerimônias do espetáculo. Com a entrada do *Anjo*, fica claro que esse movimento da narrativa tem caráter de *flash-back*: assistiremos ao processo que transformou Benedito da Silva em Ben Silver, ídolo nacional segundo o padrão do *pop* americano (a função do coro é explicitar esse modelo através do *back-vocal*). Depois da transformação, o *Anjo* explica a sua receita: "quem não tem James Dean caça com Benedito" e acrescenta que está fazendo um serviço para o tesouro nacional pois está economizando divisas (p. 3). Novo *flash-back* e temos uma cena para mostrar as "raízes" de Benedito: com o fundo musical caipira evoluindo para desafio, sua mulher, Juliana, recebe a visita do *Anjo*. É evidente a conotação bíblica, pois o *Anjo* lhe relata as transformações sofridas pelo marido e, ao mesmo tempo, procura insinuar-se a ela, que se defende e mostra nada estar entendendo. Com a chegada de Benedito em nova embalagem, o *Anjo* se retira e Juliana pede explicações inclusive para os trajes de "bicha louca" (p. 7) que o marido está usando. Novo

corte e temos Benedito com seu amigo num boteco (ao fundo, samba e chorinho). Muito animado, ao ritmo do chorinho ele *canta* para Mané as novidades. Como este permanece mudo (silêncio de desaprovação), Benedito insiste:

> — Mas o que é que é? Que é que você queria? Que eu ficasse aí vegetando a vida inteira com você? Era só o que faltava!
> Mané — Você nunca me enganou (*sai*) (p. 9).

Já se vê que o tema da cooptação (agora do artista, como depois se desenvolverá em *Gota d'água*), tratado também na *Mais-valia*, continua na ordem do dia. Esse problema será retomado mais adiante em *Roda-Viva*, pois tem outras implicações (políticas) que ao dramaturgo não pareceu conveniente tratar desde já.

A cena seguinte reitera o assédio sofrido por Juliana, mas agora acrescenta novo dado: Benedito, já rebatizado como Ben Silver, faz vista grossa ao procedimento do *Anjo*. Segue-se outra cena didática, uma aula sobre o procedimento correto diante das câmeras, e a ela duas cenas simultâneas: enquanto Ben Silver quebra a resistência e o temor de Juliana em relação a todo o processo — explicitados na canção *Sem fantasia* (provavelmente o segundo maior sucesso musical da peça), o *Anjo* expõe ao público a sua sociedade com o *Capeta* (a imprensa venal que divulga ou retém notícias de acordo com os interesses do patrocinador). Ao anúncio da manchete jornalística (devidamente negociada em cena para que não restem dúvidas) "Extra! Extra! Surge um novo astro!", o coro se transforma nas "macacas-de-auditório", *também* agindo sob a batuta do *Anjo*.

A próxima aula do *Anjo* (Iê-iê-iê do Ibope) contará com a presença alegórica dessa instituição em trajes eclesiásticos, anunciada pelo mesmo *Anjo* em meio à balbúrdia criada pelas "macacas-de-auditório":

> Calma! Calma! Calma, minha gente! Um minuto de silêncio em homenagem à chegada de Sua Eminência... O Ibope! (p. 13).

O iê-iê-iê é interpretado pelo *Anjo*, com acompanhamento de guitarras estridentes e coro repetindo "*ibop... ibop*". Após a canção, o *Anjo* ilustra algumas das lições, demitindo artistas com diferentes argumentos, enquanto na frente das câmeras os restantes

disputam furiosamente o primeiro plano, ou o *close*, "em dança absurda", como pede a rubrica à p. 14. Finalmente, é anunciado o novo ídolo e Ben Silver canta outro iê-iê-iê, uma das obras-primas de Chico Buarque no campo da paródia. O *hit* é montado sobre os clichês em voga tendo o nonsense como estratégia: o tema é vagamente uma relação amorosa na qual não se percebe se o eu lírico está ou não desenganado, já que cada estrofe diz uma coisa.

O primeiro ato termina com a seqüência: divisão dos lucros entre Benedito, *Anjo*, *Capeta* e Ibope, Benedito insistindo em obter a aprovação de Mané, que acha tudo "uma merda", e as fãs rasgando as roupas do ídolo com o comentário feito pelo fundo musical (macumba) que acompanhou a cena da idolatria transformando-se novamente em canto religioso: "Aleluia / Já tem feijão na nossa cuia / És o nosso salvador / Senhor / Aleluia".

O segundo ato deverá ilustrar as demais "lições" do *Anjo*, como o controle a que o ídolo deve se submeter (não pode ter vida privada: seu casamento, por exemplo, tem de ser mantido em sigilo). Por outro lado, o artista que não obteve a aprovação do amigo tem uma crise de consciência (canta *Roda-Viva* no bar). Nesse momento, fica esclarecida a razão da cobrança: Benedito e Mané são *veteranos* das lutas políticas do tempo de estudantes, perderam alguns amigos (mortes, prisões), o Partido faliu etc. Então Mané apresenta ao amigo uma conta antiga:

> Mané — Você era mau comunista.
> Benedito — Não, sério, tenho saudades (p. 22).

O resultado dessa crise é que ambos se embebedam e saem às ruas fazendo loucuras, devidamente fotografadas pelo onipresente *Capeta*. Os problemas "de imagem" do artista ficam tão graves que o *Anjo* resolve mudar de produto: promove a "morte" de Ben Silver para relançar Benedito em nova "linha". Agora ele será Benedito Lampião, intérprete de uma música "que deve ser honesta, pura; ligada às nossas raízes, agressiva" (p. 25). O pano de fundo é a agitação política, conforme pede a rubrica: "Surgem agitadores de todos os cantos gritando *slogans* revolucionários e atirando panfletos na platéia; homens fardados tentam conter o movimento" (p. 26).

Benedito reaparece em trajes de vaqueiro, cantando nova paródia — agora, evidentemente, de *Disparada*. E o procedimento das "macacas-de-auditório" se repete.

O desdobramento da nova estratégia mercadológica inclui até um contrato entre o "novo" artista e a matriz da gravadora — portanto, uma turnê aos Estados Unidos para divulgar a "autêntica música nacional".

Para preparar um desfecho no qual o artista apareça como vítima de uma situação que não compreende, o dramaturgo cria o rompimento da *aliança* entre o *Anjo* e o *Capeta*, em função do qual este promete vingança. A briga entre ambos se traduz numa batalha de imprensa que reconstitui alguns dos momentos mais folclóricos da propaganda musical brasileira, tanto a ufanista (tipo: "O mundo se curva diante do artista brasileiro") quanto a conservadora ou ressentida ("O artista se vendeu"), como esta manchete, da lavra do *Capeta*, citando os críticos de Nara quando de sua excursão ao Japão: "Extra! Extra! Benedito Lampião trai seu povo! Depois de pregar a reforma agrária, vai receber dólares dos americanos!" (p. 28).

O retorno do artista se dá em meio a essa batalha, de modo que ele é anunciado por manchetes que o denunciam como "bêbado, casado, entreguista e... e homossexual!", convidando o povo para recebê-lo "com as nossas melhores vaias", pois ele teria vendido "nossa música mais autêntica para as mãos sujas do imperialismo ianque" (p. 28). Como essa campanha produz o efeito esperado pelo *Capeta*, há uma tentativa (segundo o texto, espontânea) de defendê-lo. A rubrica pede a seguinte cena: "Alguns estudantes fazem passar manifestos para a platéia assinar, pedindo que se defenda Benedito Lampião; a polícia impede as manifestações, dando cacetadas e prendendo todo mundo." (p. 28). Essa nova crise, segundo o *Anjo*, só pode ser resolvida com a morte — desta vez para valer — do artista. A versão jornalística dá como causa um acidente de automóvel e temos, então, a famosa cena de canibalismo, seguida do lançamento festivo de um novo produto: *Juju*, a viúva do rei, vestida de hippie, surge carregada pelo povo cantando a flor e o amor e jogando flores na platéia.

Com esse material nas mãos e dicas de Artaud e Grotowski na cabeça, José Celso não teve dúvidas em criar um espetáculo com a mais desabusada troca de sinais, os da peça e os que vinham da vanguarda européia. De Grotowski, tratou de reaproveitar a cena da *Pietà* (do espetáculo *O príncipe constante*), variando-a até chegar à idéia da profanação; de Artaud, tomou ao pé da letra a proposta de um "teatro da crueldade", criando desde a

entrada do teatro situações em que, confortavelmente, os artistas pudessem agredir o público, inclusive fisicamente. E, como a antropofagia de Oswald de Andrade parecia combinar bem com todas essas idéias, tratou de tomar ao pé da letra também a idéia de *canibalismo*, encenando-a com o verismo de um Antoine, no momento da devoração do ídolo.

O texto de Chico Buarque contém um nítido grão de moralismo, porque no fundo a sua idéia é contar a velha (desde Fausto) história do artista que "se vende" — como se houvesse outro modo reconhecido de "ser artista" no sistema de mercado. O dramaturgo, entretanto, acredita na tese renovada (por stalinistas, mas à época também adotada pelos adeptos do *underground*, com os quais José Celso se identificava) da arte de "resistência", que se preserva à margem das relações de exploração capitalista. O representante dessa alternativa em *Roda-Viva* é Mané, o sambista "autêntico" que "não se vendeu" e por isso mesmo funcionou o tempo todo como a "consciência culpada" de Benedito. Mas, apesar desse pressuposto (político-partidário) Chico Buarque expõe, com alto grau de simpatia pelo personagem (até porque de inspiração autobiográfica), a tese de que o artista desenraizado e sem convicções firmes transforma-se em joguete nas mãos dos agentes de um sistema (o mercado) que nem sequer compreende. Já o espetáculo de José Celso, que publicamente espinafrava a esquerda stalinista (chamando-a de "festiva"), mas estava sintonizando a ideologia neomarginal, acaba dando toda a ênfase ao lado moralista da peça, produzindo uma combinação curiosa de moralismo e agressão. Moralismo porque, com a trajetória de enfrentamentos entre o personagem e o sistema *atenuada* pelos reiterados desafios lançados ao público (criando a sensação de "anarquia" criativa), foi acentuado o lado subjetivo do processo vivido por Benedito, o lado do "artista que se vende", diluindo-se em referências metafísico-alegóricas o lado do mecanismo que o "compra". José Celso, como ele mesmo explicou em sua histórica entrevista, tratou de *identificar* o público consumidor (a platéia) ao sistema produtor da mercadoria consumida — confusão que Chico Buarque jamais faria — e, à falta de disposição (política) para acentuar criticamente o material oferecido pelo texto, optou por atacar e responsabilizar por tudo o elo final e *visível* do processo, com a vantagem de contar com a sua presença física, ao alcance da mão. No texto,

como vimos, o povo faminto, miserável, sem direitos políticos e entregue à alienação religiosa — que a platéia é *cerimoniosamente* convidada a representar — é apresentado como vítima do sistema. Tão manipulada quanto o ídolo-mercadoria que lhe é oferecido para consumo derivativo. Não tendo o espetáculo interesse em fazer uma crítica mais elaborada sobre o sistema que lhe deu vida, restringe-se a contar uma história com pretensões edificantes, *agredindo* o público, previamente *culpado* pela própria alienação. Daí a profusão de símbolos católicos "profanados" com ousadia discutível, cenas que despertam reações de repugnância, como a devoração de um fígado cru, e até mesmo agressões físicas como sentar no colo de espectadores, sujar suas roupas etc., num comportamento regressivo perfeitamente comparável ao do valente de rua que fica repetindo "você não é de nada" ao seu desafiado, até que... este reage... e desarranja, dependendo da forma de sua reação, o andamento do espetáculo. É claro que as reações-padrão eram perfeitamente previsíveis: adesão masoquista à proposta (num interessante processo de deslealdade com os semelhantes — platéia — e de identificação com o agressor — palco) ou a rejeição total, com a batida em retirada (naturalmente, sob as vaias do palco e de seus adeptos). Mas aquela participação proposta no texto, de caráter inclusive lúdico, através da qual o público poderia, por exemplo, participar do abaixo-assinado ou da passeata (como acontecia na revista ou no cabaré que inspirou Brecht), não apenas ficou vetada pela agressão como ficou eliminada do espetáculo até mesmo enquanto *possibilidade*, tal como observou Roberto Schwarz:

> O espectador é tocado para que mostre seu medo e não seu desejo. É fixada a sua fraqueza, e não o seu impulso. Se acaso não ficar intimidado e tocar uma atriz, por sua vez, causa desarranjo na cena, que não está preparada para isto[77].

A própria inspiração artaudiana dessas formas de agressão é questionada por Armando Sérgio da Silva, um sincero admirador do Oficina e de José Celso, que por assim dizer lamenta o fato de o diretor brasileiro ter agredido quando Artaud propunha *comunhão*[78]. Mas José Celso previa essa objeção de tipo "rigorista". Seu esclarecimento sobre a sua "invenção" de uma "crueldade brasileira" explica também a operação psico-ideológica a que já nos referimos (identificação do público ao produtor):

> No teatro, e no caso de toda a cultura, o público em geral tem procurado consumir uma justificativa da mediocridade de situações que seu *status* oferece, enquanto participação na vida nacional. Esta justificativa ideológica tem girado em torno de um maniqueísmo que o coloca como vítima [...] das pedras do caminho. Isto é: os militares, os americanos, ou o burguês reacionário [...] O teatro tem hoje a necessidade de desmistificar, colocar este público [...] cara a cara com a sua miséria [...] em termos de nudez absoluta, sem defesa, incitá-los à iniciativa [...] O sentido da eficácia do teatro hoje é o sentido da guerrilha teatral. Da anti-cultura, do rompimento com todas as linhas do pensamento humanista. Com todo descaramento possível, pois sua eficácia hoje somente pode ser sentida como provocação cruel e total. [...] Hoje eu não acredito mais na eficácia do teatro racionalista. Nem muito menos no pequeno teatro da crueldade, que na realidade não passa de um teatro de costumes [...] Para um público mais ou menos heterogêneo *que não reagirá como classe, mas sim como indivíduo, a única possibilidade é o teatro da crueldade brasileira — do absurdo brasileiro — teatro anárquico, cruel, grosso como a grossura da apatia em que vivemos. [...] Cada vez mais essa classe média que devora sabonetes e novelas estará mais petrificada e no teatro ela tem que degelar, na base da porrada*[79].

Trocando em miúdos: depois de responsabilizar a "classe média" e seus mitos, sua falta de iniciativa etc. pelo "estado de coisas" (só para lembrar: uma ditadura militar) — classe média, aliás, da qual aquela esquerda espinafrada no *Rei da vela* faz parte — José Celso desfralda a bandeira da desmitificação, isto é, destruição de seus mitos, começando por "esse" de que ela é vítima de relações objetivas como a dominação imperialista, de uma classe dominante ou de uma ditadura militar. De acordo com a "nova" teoria política adotada pelo diretor, esses *mitos*, todos forjados pela esquerda (herdeira do pensamento racionalista), além de servirem como justificativa ideológica para a inércia geral, impedem que todos vejam as *verdadeiras* causas de seus medos e de sua "petrificação". Essa classe média tem, pois, que ser submetida a um tratamento de choque, "na base da porrada", para se livrar de suas proteções ilusórias e mitificadoras, tem que ficar *nua*, diante de um espelho, onde verá que é miserável, oportunista, alienada, manipulada, grossa, apática, medrosa. Por isso nenhuma das receitas disponíveis (nem a do teatro da crueldade) poderia servir a tais propósitos, já que esse teatro "novo" tinha que ser cruel, anárquico e

grosso no sentido literal dessas palavras. E por isso também a adoção irrestrita do princípio da agressão: José Celso dispunha de um diagnóstico do público que lhe dava *todas* as garantias de que ele não reagiria *mesmo*, a não ser dentro das alternativas indicadas.

Resolvido o problema de como agredir (e intimidar) o público no sentido físico (o assédio das "garotas-propaganda", dos "estudantes", palavrões, sangue espirrando, etc.), ficava faltando a parte mais importante — a da desmitificação. E aqui se procedeu ao mais elementar raciocínio, aliás sugerido pelo texto de Chico Buarque: se é a religião a mais fértil fábrica de mitos, vamos desmistificar esse público (majoritariamente de formação católica) através da "profanação" de seus ídolos. Insistimos: enquanto o texto se limita a *registrar* o componente religioso (sem exclusividade para o católico) e a *sugerir*, através da instituição do Ibope, caracterizado como um bispo, alguma similaridade entre métodos institucionais de manipulação (Igreja e Instituto de Pesquisa) e formas de legitimação (crença dos devotos), o espetáculo parte para a heresia e a blasfêmia. Numa atitude tão regressiva quanto a da agressão física — sobretudo porque àquela altura da história da humanidade a Igreja Católica já não tinha mais poderes para aplicar seus antigos métodos de combate a heresias, o que equivale a dizer: sem correr nenhum risco como os que um Voltaire, por exemplo, corria — o diretor tratou de mostrar grande coragem, ou melhor, de *fingir* ousadia diante de seu público, "medroso" por não "ousar" fazer o mesmo, tripudiando sobre símbolos e imagens de suas supostas ou reais convicções religiosas. Criando cenas inspiradas em pesadelos típicos de adolescentes seminaristas, o diretor acabou dando provas de uma religiosidade mal resolvida, fenômeno aliás conhecido na literatura moderna desde pelo menos *As flores do mal* de Baudelaire — aliás, um poeta que voltou a entrar em circulação entre nós por aqueles tempos, com o título de seu livro inclusive dando nome a uma publicação *underground*.

Com todos esses ingredientes, *Roda-Viva* tinha tudo para dar certo e corresponder à expectativa de seu diretor: em função do escândalo — e dos seguidos enfrentamentos com a censura[80], pois o ator que fazia Mané, por exemplo, teimava em continuar dizendo mais palavrões do que texto — a peça foi um dos maiores sucessos de bilheteria do ano de 1968 e abriu o caminho para o teatro de vanguarda no Brasil. A *Roda-Viva* seguem-se quase ime-

diatamente as duas "produções independentes" mais famosas de Ruth Escobar: *Cemitério de automóveis* (Fernando Arrabal) e *O balcão* (Jean Genet), ambas dirigidas pelo franco-argentino Victor García. Por mais esse singular parentesco — as três peças em São Paulo contaram com a participação da controvertida figura que sempre foi Ruth Escobar —, *Roda-Viva* entrou para a história da dramaturgia brasileira carregada de símbolos.

Antes de mais nada, no capítulo do ufanismo sempre pronto a se manifestar, *Roda-Viva* significou para o conjunto dos seus admiradores que nossa dramaturgia e nossos diretores teatrais estavam em igualdade de condições com a produção internacional — Artaud se transformara na grande palavra de ordem da cena mundial e o Brasil estava *up-to-date*.

Olhares um pouco mais perspicazes percebiam, entretanto, que a guinada vanguardista (iniciada timidamente em 1966, oficializada pelo Oficina em 1967 e consolidada por José Celso em 1968 com *Roda-Viva*), na verdade reinstalava a cena brasileira no descampado da ideologia burguesa e, inventando e explorando jogos apropriados ao terreno, tinha como efeito tornar "habitável, nauseabundo e divertido o espaço do niilismo de após-64"[81].

Faltou apenas explicitar que, apropriando-se de uma legítima produção inspirada nas lutas políticas do início dos anos 60 — o texto de Chico Buarque — e transformando-a em pretexto para o ataque de um diretor vanguardista às mesmas lutas e convicções que lhe deram origem, os produtores de *Roda-Viva* (Orlando Miranda no Rio de Janeiro e Joe Kantor em São Paulo) deram o passo final na consolidação da derrota política sofrida pelos artistas de 1964: introduziram na esfera da circulação capitalista — e de maneira mais *produtiva* do que já fizera o Grupo Opinião, porque agora são *empresários* explorando dramaturgo, diretor, elenco etc. — as *conquistas* brasileiras no campo da dramaturgia moderna. Ao mesmo tempo que consolidou a vertente vanguardista, *Roda-Viva* fechou a porta do moderno teatro político no Brasil. Também entre nós o teatro épico se transformou em simples artigo de consumo. Era o que tentava dizer Chico Buarque, através de Benedito da Silva:

> A gente toma a iniciativa
> Viola na rua a cantar
> Mas eis que chega a Roda-Viva
> E carrega a viola pra lá.

NOTAS

Capítulo 1

1. Guarnieri, Gianfrancesco. "Depoimento ao SNT". In: Almeida, Abílio Pereira de et alii. *Depoimentos V.* Rio de Janeiro: SNT, 1981, p. 65.
2. José Renato. "Depoimento ao SNT". In: Haddad, Amir et alii. *Depoimentos VI.* Rio de Janeiro: SNT, 1982, p. 97.
3. Campos, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes.* São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1988, p. 41.
4. Prado, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno.* São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1988, p. 64.
5. Cf. Boal, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, cap. 4.
6. "É possível que vejam no título da peça uma tomada de posição. Pois é uma tomada de posição. Numa época de supervalorização do ambiente *high-society*, da exagerada importância dada aos grã-finos de black-tie, não escondo que é com certo desabafo que dou como título à minha primeira peça *Eles não usam black-tie*" (Guarnieri, apud Campos, op. cit, p. 43).
7. Nosso argumento segue, no essencial, as exposições de Brecht, em seus *Escritos sobre teatro,* e a de Peter Szondi, em sua *Teoria del dramma moderno* (Torino: Einaudi, 1972), especialmente os capítulos I e II.
8. Brecht, B. "Una dramática no aristotélica". In: —. *Escritos sobre teatro 1.* Buenos Aires: Nueva Visión, 1973, p. 128-9.

9. Idem. "La compra de bronce". In: —. *Escritos sobre teatro 2*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1976, p. 112.
10. A mais antiga encenação de Brecht no Brasil deve ter sido a de 1945. Foi a peça *Terror e miséria do Terceiro Reich*, apresentada no Salão de Festas da Apisp. Mais tarde, já no ano de 1954, os alunos da EAD, dirigidos por Alfredo Mesquita, apresentaram *A exceção e a regra*, no TBC (cf. Bader, Wolfgang (org.). *Brecht no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987). Mas a data de 1954 é problemática, pois há uma crítica de Décio de Almeida Prado, relativa a essa mesma peça, datada de 1951.
11. Cf. Bader, op. cit, p. 15.
12. Guarnieri, "Depoimento ao SNT", cit., p. 63.
13. Prado, Décio de Almeida. "Eles não usam black-tie (e Gimba)". In: —. *Teatro em progresso*. São Paulo: Martins, 1964, p. 132-4.
14. Idem, ibidem, p. 133.
15. Guarnieri, G. *Eles não usam black-tie*. In: — *Teatro de Gianfrancesco Guarnieri*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 19. (As próximas citações dessa peça serão acompanhadas apenas do número da página em que se encontram.)
16. Segundo os historiadores do Partido Comunista no Brasil, essa linha política teria sido predominante de 1929 a 1934, como conseqüência da aplicação de decisões do Congresso da Internacional Comunista de 1928. Como se sabe, um dos objetivos era desqualificar Trotsky e seus seguidores, tidos entre outros "elogios" como "intelectuais" burgueses ou pequeno-burgueses desligados dos problemas reais dos trabalhadores. Embora no final dos anos 30 o partido tenha, por assim dizer, abandonado as posições mais radicalmente antiintelectualistas, ainda não se dispõe de um balanço aprofundado dos efeitos desastrosos dessa espécie de aposta na ignorância. Mas quanto à persistência de alguns dos preconceitos cultivados a partir de então, temos no personagem de Guarnieri uma espécie de documento vivo. Quanto à trajetória ziguezagueante do PCB, cf., entre outros, Carone, Edgard. *Classes sociais e movimento operário*. São Paulo: Ática, 1989; Idem. *O PCB*. São Paulo: Difel, 1982. 3 v.; e Koval, Boris. *História do proletariado brasileiro*. São Paulo: Alfa-Omega, 1982.
17. Nesse ponto cabe um reparo à crítica de Sábato Magaldi, que, sem se dar ao trabalho de argumentar, afirmou: "Que a tese implícita do texto seja marxista, não se pode duvidar" (*Panorama do teatro brasileiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: SNT, s.d, p. 229). Um veredicto *tout court* dessa ordem era perfeitamente possível numa época (para não falarmos de tempos recentíssimos) em que, no Brasil, o marxismo era *reduzido* às trôpegas teses que circulavam em bocas e publica-

ções comunistas. Hoje ela exige demonstração. Quanto à tese (implícita ou explícita) da peça, cumpre à análise explicitá-la.

18. Idem, ibidem, p. 231.
19. Prado, *Teatro em progresso*, cit. p.134.
20. Idem, ibidem, p. 133.
21. Além dos volumes publicados pelo SNT, já citados, o número especial sobre o Teatro de Arena da revista *Dionysos* (n. 24, out. 1978) apresenta um amplo espectro das visões dos participantes dessa experiência.
22. Veja-se o que disse, entre outros, Zulmira Ribeiro Tavares: "Do ponto de vista teórico, o Seminário de Dramaturgia esteve muito preso às teses do realismo socialista. As relações entre teoria e prática foram nele sempre problemáticas. O procurado 'reflexo' da realidade era entendido em sentido estrito, quase documental, e a fuga a isto encarada como um 'desvio formalista'" (*Dionysos*, n. 24, cit., p. 82).
23. Campos, op. cit., p. 43-5.
24. *Dionysos* n. 24, cit., p. 69.
25. Prado, Décio de Almeida. "A boa alma de Setsuan". In: — *Teatro em progresso*, cit., p. 103.
26. Idem, ibidem, p. 104.
27. Como sabem os interessados, desde essa "chegada oficial" de Brecht, o nível da crítica adversária caiu muito. Sirva de exemplo esta declaração do celebrado Mauro Rasi: "Acho o Brecht um chato... Eu sou a favor do sonho, da magia. E, no frigir dos ovos, da lógica brechtiana sobra o didático, o confronto de classes. [...] É uma visão pobre. [...] Eu acho que Brecht fez mal ao teatro brasileiro. É ridículo ver essas nossas caipiras travestidas em Hanna Schygulla [*sic*] todo mundo brincando que nasceu na República de Weimar... Acho o texto de Brecht pesado, sem humor, que tem a ver com os alemães que, de certa forma, o merecem [*sic*]. Aqui entre nós, é um elemento estranho" (apud Bader, op. cit., p. 21).
28. Cf. Willet, John *O teatro de Brecht*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967, p. 260.
29. Idem, ibidem, p. 262.
30. Martins, Carlos Estevam. "História do CPC". *Arte em Revista*, São Paulo: Kairós, n. 3, 1980, p. 81.
31. Prado, "A boa alma de Setsuan", art. cit., p. 102.
32. Segundo John Willet, o diário de trabalho de Brecht indica que a peça foi originalmente concebida antes de 1933 (op. cit., p. 61). Escrita na Dinamarca de 1938 a 1940, para Hans Mayer ela deve ser lida à luz do texto "Cinco maneiras de dizer a verdade" (*Brecht et la tradition*. Paris: L'Arche, 1977, p. 102).
33. Prado, Décio de Almeida. "O testamento do cangaceiro". In: — *Teatro em progresso*, cit., p. 210.
34. Brecht, B. "A alma boa de Setsuan". Trad. Geir Campos e Antônio

Bulhões. In: —. *Teatro 2.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977, p. 52. (As próximas citações desse texto serão seguidas apenas da indicação da página.)

35. Cf. Marx, K. *Crítica da Filosofia do Direito de Hegel* — Introdução. *Temas,* São Paulo: Grijalbo, n. 2, 1977.
36. "El alma buena de Se-Chuan". In: Brecht, B. *Escritos sobre teatro 2,* cit., p. 53 (grifos nossos).
37. Cf. a sua crítica ao espetáculo *A exceção e a regra,* em *Apresentação do teatro brasileiro moderno* (São Paulo: Martins, 1956, p. 203).
38. Williams, Raymond. *Drama from Ibsen to Brecht.* London: The Hogarth Press, 1987, p. 283.
39. Há quem veja nesse procedimento uma simples reutilização de achados chineses (ou sobrevivências milenares) na obra de Brecht (cf. Pronko, Leonard C. *Teatro: leste + oeste.* São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 53-60). Mas até um antibrechtiano jurado como Martin Esslin reconhece, dando a palavra ao próprio Brecht, que a explicitação dos *trabalhos* de cena decorre de uma clara opção política: "Nem, por outro lado, devia a cortina ser usada a fim de permitir que qualquer ilusão fosse preparada em segredo:

    [...] *e façam / Minha cortina de meia altura; não selem o palco! / Recostando-se em sua cadeira, deixemos que o espectador / Tenha consciência de preparações agitadas, feitas para ele, / Com arte; ele vê uma lua de lata / Baixando no ar, ou um telhado / Sendo carregado; não lhes mostremos muito, / Mas, mostremos-lhe alguma coisa! E deixemos que ele note / Que vocês, amigos, / Não são mágicos, mas operários* [...]" (Esslin, Martin. *Brecht: dos males, o menor.* Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 148).
40. Para escândalo dos "brechtólogos" mais ortodoxos, há quem considere Wang um *porta-voz* de Brecht!!! Ver a respeito Ewen, Fredric. *Bertolt Brecht, sua vida, sua arte, seu tempo.* São Paulo: Globo, 1991, p. 343. Trata-se de confusão tão primária que desnorteia a leitura de uma obra no geral muito cuidadosa na reconstituição da trajetória do dramaturgo.
41. Willet, op. cit., p. 98.
42. Prado, "A boa alma de Setsuan", art. cit., p. 105.
43. Cf. Antelo, Raúl. "Os modernistas lêem Brecht". In: Bader, Wolfgang (org.), op.cit., p. 79-87.
44. Cf. Andrade, Mário de. *Cartas a Manuel Bandeira.* Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d, p. 160-1.
45. Campos, Geir. "Traduzindo poesia e teatro de Brecht". In: Bader, Wolfgang (org.), op. cit., p. 217; p. 219.
46. Como não conheço o texto original, devo a confirmação dessa suspeita ao Prof. [illegible]

47. Cf. Freytag, Gustav. *A técnica do drama*. Apud Kayser, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. 5. ed. Coimbra: Arménio Amado, 1970, p. 264. Todo o capítulo de W. Kayser é um excelente roteiro para quem se interesse em pesquisar a história dessas convenções fundamentais no teatro.
48. Brecht, B. "El teatro como medio de produción". *Escritos sobre teatro 1*, cit., p. 135.
49. Benjamin, Walter. "El pais en el que no se permite nombrar al proletariado". *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus, 1975, p. 63.
50. Cf. Lista, Giovanni. "Sur la première mise-en-scène de Brecht en France". *Obliques*. Paris, p.219-23, 1979. Número especial sobre Brecht.
51. Esslin, op. cit., p. 78.
52. Em nota a uma entrevista de Sartre, Michel Contat acrescenta mais detalhes a essa informação: "É preciso lembrar que na época dessa entrevista (1955), Brecht ainda era pouco representado na França. Sua primeira obra encenada entre nós foi *A ópera dos três vinténs*, montada por Gaston Baty em 1930 no Théâtre de Montparnasse, a que Sartre assistiu. À parte *A exceção e a regra*, encenada por Jean-Marie Serreau nos Noctambules em 1947, e *Mãe Coragem*, introduzida no repertório do TNP a partir de 1951, as peças de Brecht permaneciam confinadas às experiências de teatro de vanguarda. De fato, Brecht penetrará na França graças às representações do Berliner Ensemble no Théâtre des Nations (*Mãe Coragem* em 1954 e *O círculo de giz caucasiano* em 1955)". Cf. Contat, Michel e Rybalka, Michel (orgs.). *Sartre, un théâtre de situations*. Paris: Gallimard, 1973.
53. Apud Lista, Giovanni. "Les oeuvres de Brecht et les problèmes de leur mise en scène en Italie". *Obliques*, ed. cit., p. 200.
54. Cf. Peixoto, Fernando. "A boa alma de Brecht no Brasil". *Teatro em questão*. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 258.
55. Williams, op. cit., p. 290.

Capítulo 2

1. Apud Roux, Richard. *Le Théâtre Arena*. Aix-en-Provence: Université de Provence, 1991. v. 2, p. 605.
2. Cf. Boal, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 180.
3. Idem. *Revolução na América do Sul*. In: —. *Teatro de Augusto Boal*. São Paulo: Hucitec, 1986, p. 25. (As demais citações referentes a essa obra serão seguidas apenas do número das páginas.)
4. Magaldi, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: SNT, s.d., p. 251-2.

5. A rejeição à obra de Artur Azevedo estava tão consolidada em meados dos anos 50 que um, por assim dizer, crítico não teve dúvidas em escrever estas palavras a seu respeito: "Não falta quem o considere, juntamente com Martins Pena, o protótipo da comédia brasileira. Se assim é, a geração presente faz bem em ignorar a comédia brasileira" (apud Michalksi, Yan e Trotta, Rosyane. *Teatro e Estado*. São Paulo: Hucitec/Ibac, 1992, p. 149).
6. Apud Campos, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes*. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 46-7.
7. Sobre a *revue*, cf. Hodgart, Mathew. *La sátira*. Madrid: Guadarrama, 1969, p. 204-13; sobre a revista de ano brasileira, cf. Sussekind, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986; Ruiz, Roberto. *O teatro de revista no Brasil*. Rio de Janeiro: Inacen, 1988; Veneziano, Neyde. *O teatro de revista no Brasil — dramaturgia e convenções*. Campinas: Pontes/Unicamp, 1991; Paiva, Salviano Cavalcanti de. *Viva o rebolado!*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
8. Até uma vedete como Mara Rúbia aponta no veto à política um dos obstáculos que o teatro de revista não conseguiu transpor. Cf. seu depoimento ao SNT em 1975, em: Cortes, Araci et alii. *Depoimentos III*. Rio de Janeiro: SNT, 1977, p. 148.
9. Rebello, Luiz Francisco. *História do teatro de revista em Portugal*. Apud Veneziano, op. cit. p. 91.
10. Cf. Prado, *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1988, p. 69.
11. Cf. Azevedo, Artur. *O Rio de Janeiro em 1877*. In:—. *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: SNT, 1983, v. 1, p. 342 (Ato I, cena 16). Talvez o argumento do Anjo, bem como o seu nome, tenham levado Flora Sussekind a lembrar que a Sociedade Positivista foi fundada no ano de 1878 (cf. Sussekind, op. cit., p. 179).
12. Com essa determinação de emissor, Boal afasta-se do personagem Zé Povinho de Artur Azevedo: enquanto neste caso é o próprio dramaturgo que emprega o apelido, em Boal são os membros da classe dominante (Líder) e os exploradores da fé popular (Cartomante e Guia) que o fazem.
13. Fora do circuito, há notícias de outras apresentações, como a da famosa excursão à Recife de Arraes, quando o público abandonou o espetáculo. Embora o motivo mais prosaico tenha sido a chuva, há quem atribua a retirada em massa à falta de qualidades do texto ou do próprio espetáculo. É o caso de Milton Gonçalves: "Sei que quase não tivemos oportunidade de levar o teatro para o público que realmente desejávamos. Não que não tivéssemos procurado esse público. Nós fomos atrás dele, andamos pelo país, fizemos espetáculos

em sindicatos, em bairros, em cidades do país onde nenhum grupo de teatro jamais pensou em ir. Mas aconteceu que muitas vezes os nossos espetáculos tinham uma certa rigidez que os tornava pouco interessantes para o povão. É uma tristeza lembrar de um espetáculo que fizemos na Casa Amarela, no Recife, para três mil espectadores. Era *Revolução na América do Sul*. A maior parte do público foi embora. Chovia, havia um microfone só e o som estava péssimo. Mas eu acredito que, se a coisa realmente estivesse interessante para eles, teriam ficado" (cf. Milton Gonçalves, um depoimento. *Dionysos*, n. 24, ed. cit., p. 95).

14. José Renato. "Depoimento". In: Roux, op. cit., v. 2, p. 627.
15. Vianna Filho, Oduvaldo. "O artista diante da realidade". In: Peixoto, Fernando (org.). *Vianinha. Teatro, televisão, política*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 78.
16. José Renato acabou *vendendo* a empresa. E Boal conta que foi um negócio entre amigos: "Nós, inclusive, estabelecemos um preço e ele foi camarada nessa cessão... Não fez o capitalista que vai explorar ao máximo. Pelo contrário, ele viu as possibilidades reais de pagamento que a gente tinha, e aceitou que a gente comprasse" (cf. Roux, op. cit., v. 2, p. 616-7).
17. Vianna Filho, Oduvaldo. "Alienação e irresponsabilidade". In: Peixoto, op. cit., p. 53. Trata-se de documento destinado no máximo a circulação interna ao Arena, só tornado público neste trabalho de Fernando Peixoto.
18. Cf. Rolland, Romain. *Le théâtre du peuple* [1903]. Paris: Albin Michel, s.d.
19. *"El Galpón": un teatro independiente uruguayo y su función en el exilio*. México: El Galpón, 1983.
20. Vianna Filho, Oduvaldo. "O artista diante da realidade". In: Peixoto, op. cit., p. 78.
21. Nelson Xavier, grande ator revelado pelo Arena, é um exemplo dos que certamente discordaram da perspectiva por não aceitarem os métodos stalinistas. Explicando por que não participou do CPC: "O CPC era muito comunista, comunistas e católicos, mas católicos numa minoria incrível e era muito stalinista, muito fechado, muito sectário. [...] Saquei stalinismo mesmo, com esse nome, em 67, 68, 69. Quando a guerra começou — em 68, né? — é que eu vim sacar mais stalinismo" (cf. Roux, op. cit., v. 2, p. 489-90). O anti-stalinismo de Nelson Xavier, entretanto, não significava uma posição contrária à luta dos trabalhadores. Tanto que foi ele o redator final da peça *Mutirão em novo sol*, uma espécie de documentário sobre o movimento camponês de Jales.
22. A contraprova disto encontra-se no livro de Décio de Almeida Prado, *O teatro moderno brasileiro* (ed. cit.) São dedicadas exatamente

três páginas ao assunto (p. 98 a 101), sem uma linha sequer de análise sobre qualquer peça encenada pelo CPC. Por outro lado, somente com o fim da ditadura, e à custa de muito empenho pessoal, foi possível a Fernando Peixoto dar início à publicação dos textos que se salvaram do desastre político e do incêndio da UNE.

23. Trata-se desde já da adoção de uma das importantes lições de Brecht sobre os experimentos de Piscator: "O sistema de montagem da obra se harmonizava, por sua vez, com o sistema de composição. Uma equipe completa de dramaturgos confeccionava a obra, e seu trabalho era apoiado e controlado por equipe de especialistas, historiadores, economistas e técnicos em estatísticas." (Brecht, B. "Una dramática no aristotélica". In:—. *Escritos sobre teatro.* Buenos Aires: Nueva Visión, 1973, v. 1, p. 144). Essa referência, aliás, é do próprio Chico de Assis: "Eu na época estava animado por Bertolt Brecht e Erwin Piscator. Isso coincidia com o pensamento de Vianinha [...]. Em pouco tempo tínhamos perto de setenta pessoas trabalhando na montagem [...]" (*A mais-valia: pensando num mundo melhor.* In: Vianna Filho, Oduvaldo. *Teatro 1.* Rio de Janeiro: Muro, 1981. (As próximas citações relativas à *Mais-valia* serão seguidas do número das páginas desta edição.)
24. Cf. Guimarães, Carmelinda. *Um ato de resistência — o teatro de Oduvaldo Vianna Filho.* São Paulo: MG, 1984, p. 44-9.
25. Damasceno, Leslie H. *Cultural space and theatrical conventions in the works of Oduvaldo Vianna Filho.* Los Angeles: UCLA, 1987, p. 111 (mimeo.). Essa tese foi publicada no Brasil pela editora da Unicamp em 1994 com o título *Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho.*
26. Boal, *Revolução na América do Sul*, cit., p. 42.
27. Marx, K. *O capital.* São Paulo: Abril, 1983. t. 2, v. I, p. 106.
28. Idem, ibidem, t. 1, p. 194.
29. Idem, ibidem, p. 190. Grifos nossos.
30. Idem, ibidem, p. 176.
31. Em texto de outubro de 1958, Vianinha inclui a montagem de Brecht pela Companhia de Maria Della Costa entre os acontecimentos que demonstram o que considera a enorme importância daquele ano para o teatro brasileiro (cf. "Momento do teatro brasileiro", em Peixoto, *Vianinha. Teatro, televisão, política*, cit., p. 24.).
32. Nisto *também* Vianinha ilustra inúmeras observações de Marx, como a seguinte: "[nosso capitalista] troçou de nós com toda essa ladainha. Não daria um centavo por ela. Ele deixa esses e semelhantes subterfúgios e petas vazias aos professores de Economia Política, expressamente pagos para isso. Ele mesmo é um homem prático que nem sempre pensa no que diz fora do negócio, mas sempre sabe o que faz dentro dele" (cf. Marx, op. cit., t.1, v. I, p. 159). Isso para não se falar

no capítulo "A assim chamada acumulação primitiva", igualmente pressuposto na armação desta história, com o referido ponto de vista.

33. Essa explosão do operário D4 reaparecerá num dos momentos mais dramáticos da personagem Joana, em *Gota d'água*, indicando que Chico Buarque e Paulo Pontes devem mais ao original de Vianinha do que admitiram na ocasião da montagem da peça.

34. Segundo a "Apresentação" dos próprios adaptadores, o eixo temático determinante de *Gota d'água* (cf. Pontes, Paulo e Buarque, Chico. *Gota d'água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975).

35. Em nota de rodapé, Marx, por assim dizer, desafia o seu leitor a *decifrar* a seguinte observação de um de seus "gênios" preferidos: "A escola de Ricardo costuma subordinar também o capital no conceito do trabalho, como 'trabalho poupado'. Isso é inadequado como o possuidor do capital, sem dúvida, fez mais do que a mera produção e conservação do mesmo: a saber a abstinência do próprio prazer, pelo que exige, por exemplo juros" (op. cit., t. 1, p. 169, nota 22). Mas ele não se diverte apenas com autores de décima categoria como esse Wilhelm Roscher acima. Sobre um Stuart Mill, por exemplo, faz comentários como este: "Stuart Mill 'prova' que a produção capitalista, mesmo que não existisse, sempre existiria. E, para ser conseqüente, também prova que ela não existe, mesmo quando existe". E, mais adiante, Marx arremata aquelas cenas de comédia ideológica nos seguintes termos: "que se meça a trivialidade de nossa burguesia hodierna pelo calibre de seus *grandes espíritos*" (op. cit., t. 2, p. 111 e 112). Aos apreciadores de cenas desse tipo, recomendamos ainda as observações de Marx sobre Jeremy Bentham, especialmente as da nota 63, p. 185, t. 2, v. 1 da edição citada do *Capital*, que terminam nestes termos: "Se eu tivesse a coragem de meu amigo H. Heine, eu chamaria o Sr. Jeremias de um gênio da estupidez burguesa".

36. Numa das vezes em que trata do assunto, Walter Benjamin diz o seguinte: "Há uma rivalidade histórica entre as diversas formas da comunicação. Na substituição da antiga forma narrativa pela informação, e da informação pela sensação, reflete-se a crescente atrofia da experiência. Todas essas formas, por sua vez, se distinguem da narração, que é uma das mais antigas formas de comunicação. Esta não tem a pretensão de transmitir um acontecimento, pura e simplesmente (como a informação o faz); integra-o à vida do narrador, para passá-lo aos ouvintes como experiência. Nela ficam impressas as marcas do narrador como os vestígios das mãos do oleiro no vaso de argila" (Sobre alguns temas em Baudelaire. In:— *Obras escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 107). Em outro ensaio encon-

tra-se a observação que mais se aproxima da descrição do ocorrido ao personagem de Vianinha: "O senso prático é uma das características de muitos narradores natos. Mais tipicamente que em Leskov, encontramos esse atributo num Gothelf, que dá conselhos de agronomia a seus camponeses, num Nodier, que se preocupa com os perigos da iluminação a gás, e num Hebel, que transmite a seus leitores pequenas informações científicas [...]. Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida - de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos." ("O narrador". In:— *Obras escolhidas I.* São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 200).

37. Todas as vezes que se empregou nesta análise o termo técnico "apoteose" foi no sentido estabelecido por revistógrafos como Artur Azevedo: homenagem a figuras ou feitos "da raça". Nisto, esses dramaturgos se mantiveram fiéis ao significado original da palavra (cf.Veneziano, op. cit., p. 109-13).
38. Em livro, até agora, parece existir a pesquisa de Manoel T. Berlinck, *CPC-UNE*, editado em 1984 pela Papirus (Campinas, SP), e, sem ser seu objeto específico, Silvana Garcia passa pelo assunto em seu *Teatro da militância* (São Paulo: Perspectiva, 1990).
39. Cf. Peixoto, Fernando. *O melhor teatro do CPC da UNE.* São Paulo: Global, 1989. Em sua apresentação, "CPC: o projeto de um teatro a serviço da Revolução", introduzida por um excerto do *Auto do relatório*, lembra que em certas ocasiões o CPC se transformou numa espécie de "pastelaria de dramaturgia e espetáculos" e que muitos dos textos estão desaparecidos: "em 1964, muitas páginas acabaram no fogo, para segurança de seus autores ou de inocentes e até ocasionais possuidores" (p. 17). O livro por ele organizado é uma seleção do material que conseguiu reunir, mas ele tem em seus arquivos textos em quantidade que talvez justifique um novo volume. Entretanto, como contar com isso num país que ainda não conseguiu — apesar de todos os empenhos, que não foram poucos — organizar em livro sequer a obra completa de Vianinha, Boal e Guarnieri?
40. Cf. Vianinha. "Brasil, versão brasileira". In: Peixoto, *O melhor teatro do CPC da UNE*, cit., p. 277-82.
41. Cf. Vianna Filho, *Teatro 1*, cit., p. 289.
42. Cf. Pianca, Marina. *El teatro de nuestra América: un proyecto continental 1959-1989.* Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1990.
43. Cf. Vianna, Deocélia. *Companheiros de viagem.* São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 164-72.

44. Cf. Silva, Hélio. *1964: golpe ou contragolpe?* 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 1978.
45. Cf. Vianna Filho, Oduvaldo. *Os Azeredo mais os Benevides*. Rio de Janeiro: MEC/SNT, 1968, p. 107.
46. Vianna Filho, Oduvaldo. "Do Arena ao CPC". In: Peixoto, *Vianinha...*, cit., p. 94.
47. Hélio Silva, publica documentos relativos às operações "Popeye", "Gaiola" e "Silêncio", planejadas por Olympio Mourão, no capítulo "Conspiração em São Paulo" (op. cit., p. 226-40).
48. Pacheco, Tania. "Depoimento". In: Roux, op. cit., v. 2, p. 588.
49. Boal, Augusto. "Depoimento". In: Roux, op. cit., v. 2, p. 621.
50. Sobre o *agit-prop* na Europa continental, ver, por exemplo, Amey, Claude et alii. *Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1977, 4 v.; na Inglaterra e Estados Unidos, SamueL, Raphael et alii. *Theatres of the left 1830-1935*. London: Routledge e Kegan Paul, 1985; e Buhle, Mary Jo et alii (eds.). *Encyclopaedia of the American Left*. Chicago: University of Illinois Press, 1992.
51. Thomas, Tom. "A propertyless theatre for the propertyless class". In: Samuel, op. cit., p. 95-6.
52. Martins, Carlos Estevam. "História do CPC" (Depoimento ao CEAC em 1978). *Arte em Revista*, São Paulo: Kairós, n. 3, p.81-2, 1980.
53. Vianna Filho, Oduvaldo. "Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém". In: Peixoto, *Vianinha...*, cit., p. 123-4.
54. Idem, ibidem, p. 127.

Capítulo 3

1. Cf. Schwarz, Roberto. "Cultura e política", 1964-69. In: —. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 61-92.
2. Costa, Armando, Pontes, Paulo e Vianna Filho, Oduvaldo. *Opinião*. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965, p. 43. As próximas citações dessa peça serão seguidas do número da página.
3. Cf. "As intenções do Opinião", em Costa, Pontes e Vianna, op. cit., p. 8-9.
4. Vianinha. "A liberdade de *Liberdade liberdade*". In: Peixoto, *Vianinha...*, cit., p. 106. Segundo o organizador do volume, trata-se de texto de 1965 que não chegou a constar do programa de *Liberdade liberdade*.
5. Martins, Carlos Estevam. "Anteprojeto de Manifesto do Centro Popular de Cultura". In:—. *A questão da cultura popular*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963, p. 79.
6. No início dos anos 60, o período de "vida comercial" de um disco LP no Brasil era de seis meses.

7. Cf. Castro, Ruy. *Chega de saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 346-7.
8. Como o seu livro já respira ares mais cinicamente pós-modernos, Ruy Castro não vê razões para se conter e explicita com toda a clareza os motivos *classistas* que sempre estiveram por trás dos narizes torcidos para a música popular. Arrematando a enumeração do repertório do disco *Nara*, sai com esta pérola sobre as músicas de Carlos Lyra, Edu Lobo e outros: "todas meio que com um sabor de senzala" (op. cit., p. 347).
9. Idem, ibidem.
10. Cf. Regis, Flávio Eduardo de Macedo Soares. "A nova geração do samba". *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, n. 7, 1966.
11. Damasceno, Leslie H. *Cultural space and theatrical conventions in the works of Oduvaldo Vianna Filho*. Los Angeles, UCLA, 1987, p. 135-61. Tese de doutoramento. Mimeogr.
12. A substituição de Nara por Maria Bethania, a partir de janeiro de 1965, sem prejudicar o debate sobre a Bossa Nova, acabou acrescentando mais um aspecto ao problema de um país com muitas regiões produtoras de matéria-prima cultural e meios de produção concentrados: "Nosso grupo já fazia samba e cantava e ia ouvir samba de roda. Mas depois do Zicartola, do Zé Keti, do João do Vale, da Bossa Nova, nós resolvemos também cantar da Bahia para o mundo [...] Tem de ir embora também da Bahia. É muito difícil ser músico lá. Companhia gravadora baiana só grava *jingle* [..]. Rádio paga cachê, pode-se tocar ou ser *crooner* em conjunto de boate. Mas ninguém lá pode viver de música. Então a tragédia é essa — pra ser artista baiano, a primeira condição é deixar a Bahia. E a Bahia tem h, tem samba de roda. Muita gente teve de ir embora" (p. 86).
13. Vianna, Deocélia. *Companheiros de viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 168-9.
14. Gullar, Ferreira. "O alvo da repressão". *Jornal do Brasil*, 14 dez. 1979. Apud Damasceno, op. cit., p. 142. Veja-se ainda o artigo de Dias Gomes "O engajamento é uma prática de liberdade" que abre o número especial sobre teatro da *Revista Civilização Brasileira*: "Foi o teatro o primeiro setor da intelectualidade a se organizar para protestar contra a ditadura instalada em abril de 1964. [...] foi no teatro que se fez a primeira denúncia organizada contra o estado de coisas criado pelo golpe militar direitista" (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. Caderno Especial n. 2: Teatro e realidade brasileira, p. 7).
15. Benjamin, Walter. "Melancolia de esquerda". In: —. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1986. v. 1, p. 76.
16. No âmbito da luta mais geral pela afirmação do negro entre nós, no

plano teatral é preciso registrar a existência, desde os anos 40, do Teatro Experimental do Negro, que Augusto Boal conhecia. Abdias do Nascimento, um dos seus fundadores, fez parte do grupo de exilados pelo golpe militar. Para maiores detalhes, veja-se Nascimento, Abdias do. "Teatro negro no Brasil". *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 93-211, 1968. Caderno especial. Em trabalho recente, Leda Maria Martins trata dessa e de outras manifestações teatrais negras no Brasil, como as congadas. Cf. Martins, Leda Maria. *A cena em sombras: expressões do teatro negro no Brasil e nos Estados Unidos*. Belo Horizonte, UFMG, 1991. Tese de doutoramento. Mimeogr.

17. Os resultados mais relevantes (e duradouros) daquela experiência intelectual estão expostos em Arantes, Paulo Eduardo. *Sentimento da dialética*. São Paulo: Paz e Terra, 1992; *Capitalismo e escravidão*, de Fernando Henrique Cardoso, é de 1961.
18. Entrevista a Fernando Peixoto. *Encontros com a Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, n. 1, p. 110, 1978.
19. Antes de *Ganga Zumba* haviam sido publicados o romance de Jayme de Altavilla, *O Quilombo dos Palmares*, em 1932, e a *Novela para adolescentes* de Leda Maria de Albuquerque, *Zumbi dos Palmares*, em 1944. Cf. a apresentação de Waldir Freitas de Oliveira para a quarta edição de *O Quilombo dos Palmares* de Edison Carneiro (São Paulo: Nacional, 1988, p. VII).
20. Cf. Campos, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes*, São Paulo: Perspectiva/Edusp, p. 65-91.
21. Em 1984 Cacá Diegues voltou ao assunto, em *Quilombo*. Desta vez ampliou o horizonte da narrativa, apoiando-se também no historiador Décio Freitas (cf. adiante). E, talvez para compensar os "excessos épicos", abusou da filmagem em plano americano.
22. Guarnieri, Gianfrancesco. "Depoimento ao SNT". In: Almeida, Abílio Pereira de et alii. *Depoimentos V.* Rio de Janeiro: SNT, 1981, p. 73.
23. Id., ibid..
24. Décio Freitas, um dos historiadores de Palmares da nova geração, lembra que o título de rei atribuído a Zumbi e outros chefes negros é herança de documentos portugueses: "Os documentos portugueses tratam-no [Ganga Zumba] de *rei*, o que bastou para que Nina Rodrigues e, depois dele, vários autores imaginassem Palmares como um reino, à semelhança dos reinos europeus ou africanos. Quando as crônicas de Palmares falam em *rei*, empregam o termo por analogia. Aqueles europeus do século XVII não concebiam outra forma de governo que não fosse a da realeza. Nada seria mais errôneo, entretanto, que confundir o *rei* palmarino com a categoria histórica homônima dos monarcas hereditários e absolutistas da Europa. Os cronistas europeus denominaram analogamente *reis* os governan-

tes africanos, malgrado esses, geralmente falando, fossem eleitos e gozassem de bem poucos poderes absolutos" (Freitas, Décio. *Palmares. A guerra dos escravos.* 5ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984, p. 95).

25. No capítulo sobre a expansão palmarina, Décio Freitas explica as razões do intercâmbio comercial entre brancos e negros: "nas comunidades negras reinava uma grande fartura, em vivo contraste com a perene miséria alimentar do litoral. [...] Depois de alimentada a população, atendidos os gastos coletivos [...] ainda sobrava algo para trocar por produtos essenciais nas povoações luso-brasileiras. O caráter nitidamente antieconômico do sistema escravista é ilustrado por esse contraste entre o rendimento do trabalho do negro quando livre e quando escravo. [...] A laboriosidade dos palmarinos foi freqüentemente reconhecida pelas autoridades portuguesas [...].
Agora, em tempos de paz, os palmarinos desciam a Porto Calvo, Serinhaém, Ipojuca, Una e Alagoas com o milho, o fumo, a cana, o açúcar, as batatas, o azeite e artefatos manuais, para trocá-los por armas, munições e sal. Quando as hostilidades armadas obstavam ao intercâmbio pacífico, os palmarinos faziam uso da força para conseguir as coisas essenciais de que necessitavam. O intercâmbio pacífico criou em muitas povoações luso-brasileiras toda uma rede de interesses opostos à guerra contra Palmares, e, às vezes, esses interesses conseguiam criar sérios embaraços às expedições punitivas" (id., ibid., p. 66). Ainda sobre a miséria e a fome da população pobre como conseqüência da inserção do latifúndio canavieiro na economia mundial, cf. Novais, Fernando. *Portugal e Brasil na crise do antigo sistema colonial.* 5ª ed., São Paulo: Hucitec, 1989. Sobre conflitos de interesses entre brancos, cf. Gorender, Jacob. *O escravismo colonial.* 6ª ed. São Paulo: Ática, 1988 (especialmente os capítulos XVIII e XIX).
26. Relatando em breves linhas a *primeira* expedição contra Palmares, ocorrida em 1602, Décio Freitas observa que os documentos produzidos pelos interessados criam uma espécie de padrão para as mentiras sobre as proezas realizadas: "Assim como Bartolomeu Bezerra, os comandantes das expedições sempre regressariam anunciando a definitiva extinção dos Palmares. Mas, invariavelmente, tal como aconteceu em 1602, os fatos não tardariam em desmentir esses otimistas prognósticos. Não passaria muito tempo sem que os Palmares mostrassem estar bem vivos" (*Palmares*, cit., p. 31).
27. Boal, Augusto e Guarnieri, Gianfrancesco. *Arena conta Zumbi. Revista SBAT*, n.. 378, p. 57, nov.-dez. 1970. As demais referências serão seguidas das páginas desta edição no corpo do texto.
28. Cf. Carneiro, op. cit., p. 251-60.

29. Cf. Freitas, *Palmares*, cit., p. 65.
30. Cf. Carneiro, op. cit., p. 149.
31. Não foi apenas disseminando a varíola (plano de Domingos Jorge Velho) que o inimigo destruiu Palmares. Foi também desrespeitando tratados de paz e praticando outros atos dessa natureza, tal como demonstram os documentos (europeus) disponíveis sobre essa guerra — naturalmente desconhecidos do crítico que, por certo, não deveria ter o menor interesse pelo assunto.
32. Prado, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 71.
33. Santos, João Felício dos. *Ganga-Zumba*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d., p. 82.
34. Campos, op. cit., p. 75.
35. Cf. Carneiro, op. cit., p. 201-2.

Capítulo 4

1. Boal, Augusto. "Poética do oprimido". In: —. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 173-5. Com o significativo título "Elogio fúnebre do teatro brasileiro visto da perspectiva do Arena", esse mesmo texto foi publicado em 1967 como introdução teórica à peça *Arena conta Tiradentes* (cf. Boal, &. e Guarnieri, G. *Arena conta Tiradentes*. São Paulo: Sagarana, 1967, edição a ser citada no corpo do texto quando for o caso) e, em 1968, no número especial sobre teatro da *Revista Civilização Brasileira* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. Caderno Especial n. 2: Teatro e realidade brasileira).
2. Michalski, Yan. *O teatro sob pressão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 24. O crítico enumera as estréias no Rio das seguintes peças dos dramaturgos referidos: *A coleção* e *O amante* (Harold Pinter); *Piquenique no front* e *O triciclo* (Arrabal); *As criadas* (Jean Genet) e *Quem tem medo de Virginia Woolf* (Albee), esta última montada ainda em 1965 em São Paulo por Cacilda Becker, numa demonstração de agilidade empresarial, já que a peça começou a fazer sucesso na Broadway em 1962. A primeira peça de Arrabal citada, que encantava Paris nesse mesmo ano de 1966 com seu *Cemitério de automóveis*, já estreara naquela capital em 1959. Harold Pinter se tornara mundialmente famoso em 1961 e em 1965 sua *Volta ao lar* fazia sucesso em Londres. Quanto a Jean Genet, *As criadas* já tinha sido montada em 1947 por Louis Jouvet e a partir de 1955 (montagem das *Criadas* em Nova York) ele passou a ser assunto mundial. No ano de 1966, teve sua peça *Les paravents* (com referências oblíquas

à guerra da Argélia) montada em Paris, que, mesmo atrasada em relação a este dramaturgo (*O balcão* primeiro foi montada em Londres em 1957 e, em Paris e Nova York, só em 1960), continuava sendo importante centro de referência para os brasileiros envolvidos com teatro, principalmente os jovens.

3. Cf. Boal, Augusto. "Que pensa você do teatro brasileiro?" Programa do espetáculo *Primeira feira paulista de opinião*, produzido pelo Teatro de Arena no final de 1968. Republicado em *Arte em Revista*, São Paulo: Kairós, n. 2, p. 40-4, 1979.
4. Cruz, Sebastião Velasco e Martins, Carlos Estevam. De Castelo a Figueiredo: uma incursão na pré-história da "Abertura". In: Sorj, Bernard e Tavares, Maria Hermínia (orgs.). *Sociedade e política no Brasil pós 64*. São Paulo: Brasiliense 1983, p. 34.
5. Idem, ibidem, p. 35.
6. Prado,Décio de Almeida. "Arena conta Tiradentes". In: —. *Exercício findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 170.
7. Cf. Campos,Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes*, São Paulo: Perspectiva/Edusp, p. 97-136.
8. Guarnieri, Gianfrancesco. "Depoimento ao SNT". In: Almeida, Abílio Pereira de et alii. *Depoimentos V*. Rio de Janeiro: SNT, 1981, p. 73. Grifos nossos.
9. Cf. Campos, op. cit., p. 113. Note-se que o interesse de Guarnieri por *Gonzaga* vem de muito longe. Por volta de 1955 ele e seus companheiros do Teatro Paulista do Estudante pensavam em montá-la devido à pesquisa da dramaturgia nacional que faziam. Cf. depoimento de Guarnieri em Khoury, Simon. *Atrás da máscara I*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984, p. 24.
10. Guarnieri, "Depoimento ao SNT", cit., p. 73.
11. Roberto Schwarz já indicou a dimensão desse passo ideológico à brasileira em seu "Cultura e política" (In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 83-4).
12. Rosenfeld, Anatol. "Heróis e curingas". *Teoria e Prática*, n. 2, 1967. Republicada por *Arte em Revista*, São Paulo: Kairós, n. 1, p. 54, 1979.
13. Idem, ibidem, p. 48-9.
14. Prado, *Arena conta Tiradentes*, cit., p. 167.
15. Prado, *O teatro brasileiro moderno*, cit., p. 76.
16. Uma das raras exceções é *A lata de lixo da história*, escrita por Roberto Schwarz em 1969. Por razões perfeitamente compreensíveis, permaneceu inédita até 1977, quando foi publicada no número 4 da revista *Almanaque* (São Paulo: Brasiliense, p. 7) e algum tempo depois encenada por um grupo de estudantes da PUC (antes da invasão), dirigidos por Paulo Betti, não tendo despertado maior interesse, também por razões compreensíveis. Essa peça tem uma apo-

teose com espírito semelhante ao que animava a da *Mais-valia* de Vianinha, mas explicitando claramente a troca de sinal. Precedida de um cordão carnavalesco que canta versos como "O vento virou, o tempo / mudou, quem não era bobo / ao clima novo se adaptou", essa apoteose consiste numa orgia de violência, contra os bonecos que permaneceram em cena o tempo todo, representavam negros e animais e foram maltratados de várias maneiras desde a primeira cena. Durante a "homérica surra", vão sendo proferidos gritos como estes: presunçoso, canalha, ignorante, carreirista, traidor, covarde, oportunista etc. Essa peça também foi publicada em livro pela Paz e Terra. E, por mais atual que permaneça, ainda não apareceu um grupo teatral em condições — teóricas, sobretudo — de produzi-la.

17. Embora geralmente não se dê muita importância a efemérides, não custa lembrar que Tiradentes sempre foi muito cultuado pelos nossos militares. Já no ano de 1890 o dia 21 de abril foi transformado em data nacional. E, independentemente de se saber por iniciativa de quem, foi em dezembro de *1965* que o "Congresso" Nacional aprovou uma lei, festivamente sancionada pelo ditador Castelo Branco, proclamando Tiradentes o "patrono cívico da nação".
18. Souza, Gilda de Mello e. "Os inconfidentes". In: —. *Exercícios de leitura.* São Paulo: Duas Cidades, 1980, p. 207.
19. Schwarz, "Cultura e política", cit., p. 84.
20. Migliaccio, Flávio. "Depoimento a Carmelinda Guimarães sobre o Seminário de Dramaturgia". *Dionysos*, Rio de Janeiro: SNT, n. 24, p. 82, 1978.
21. Ver, por exemplo, a tese de mestrado de Sonia Goldfeder apresentada na Unicamp: *Teatro de Arena e Teatro Oficina: o político e o revolucionário*; ou, ainda, pondo sob suspeição as pretensões dos dois grupos: Arantes, Urias Corrêa. "Arena e Oficina: cenocracia?" *Arte em Revista*, São Paulo: Kairós, n. 6, p. 36-42, 11981.
22. Cf. Peixoto, Fernando. *Teatro Oficina (1958-1982). Trajetória de uma rebeldia cultural.* São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 6. Fernando Peixoto, aliás, é um dos mais empenhados defensores da tese da "complementaridade" entre os trabalhos dos grupos Arena e Oficina.
23. Peixoto, Fernando. "Teatro Oficina". *Dionysos*, Rio de Janeiro: SNT, n. 26, p. 67, 1982.
24. Schwarz, "Cultura e política", cit., p. 85.
25. O depoimento de Ítala Nandi induz à impressão de que todos os componentes do grupo se consideravam de esquerda, embora muitos, como ela, não fossem militantes de nenhuma organização política. Cf. Nandi, Ítala. *Teatro Oficina. Onde a arte não dormia.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
26. Quanto a Max Frisch, trata-se de um dramaturgo inicialmente brechtiano que, depois de abandonar essa linha, começou a conquistar a

cena mundial a partir de Londres (*Os Biedermann*, em 1961). *Andorra*, de 1961, foi encenada em Nova York em 1963 e desde então passou a fazer parte dos planos do Oficina.

27. Andrade, Oswald de. Entrevista concedida ao jornal *A Gazeta*, São Paulo, 10 abr. 1945. In: Boaventura, Maria Eugênia (org.). *Os dentes do dragão*. São Paulo: Globo, 1990, p. 93-4. Como se sabe, pouquíssimo tempo depois Oswald de Andrade romperá com Prestes e seu partido, decretando, por exemplo, que "o eixo da revolução se acha na burguesia e não no proletariado, amortecido pelas leis sociais" (p. 106). Como normalmente só se costuma lembrar que ele simplesmente rompeu com o PCB em 1945, sem qualquer exame das razões invocadas, cabe aqui uma breve recapitulação analítica. O escritor rompeu por acreditar que o nosso PC não estava sendo coerente com a política de Stálin, que havia culminado nos acordos de Ialta e Teerã com Churchill e Roosevelt, tendo como um de seus mais importantes resultados a dissolução da Terceira Internacional sob a bandeira da "coexistência pacífica". Um dos desdobramentos desse lance de Stálin foi a divisão no Partido Comunista norte-americano entre as linhas Browder (que propunha a dissolução do partido e colaboração com a burguesia) e Foster (que, discordando dessa diretriz, era a favor da retomada do programa revolucionário). Para Oswald de Andrade, o PCB devia definir-se com clareza nessa questão e, para quem quisesse saber, declarava: "Estou com Browder e com Browder fico. É o evangelista de Stálin" (p. 100). Coerente com essa posição, chegou a trabalhar para implementá-la. Em suas palavras: "trabalhei para realizar uma ligação concreta do Partido com as forças avançadas da burguesia organizando o que chamei de Ala Progressista. Fui, porém, desautorado no meu trabalho e vi que as taras terroristas da ilegalidade, o sectarismo, o obreirismo, o caudilhismo e até o filhotismo sabotavam as diretrizes traçadas. Veio então a vitória de Foster no PCA. E os comunistas brasileiros penderam indisfarçavelmente para o lado do erro, não entendendo mais a teoria do 'fato novo', que Browder indica em seu livro *Teerã*, e a idéia de que podia estar ultrapassada a fase partidária do comunismo." (p. 101). Por certo, nosso "revolucionário" não acompanhou com maior atenção o movimento seguinte, no qual Browder foi oficialmente desmentido por Stálin, através de Jacques Duclos, o seu porta-voz na França, naquela interpretação da Conferência de Teerã como "algo mais que um acordo diplomático entre governos" (cf. Buhle, Mary Jo, et alii. *Encyclopaedia of the American Left*. Chicago: University of Illinois Press, 1992, p. 113). Sem atinar com essas peripécias da política stalinista no período, Oswald de Andrade rompe com o PCB *alegando* a avaliação de que o Partido não estava sendo sufi-

cientemente stalinista para o seu gosto. Observadores mais atentos e mais informados de suas idas e vindas, entretanto, sabem que seus motivos *reais* foram bem mais prosaicos, mas no momento interessa antes o aprendiz de stalinismo que tentará dramatizar a cartilha dos anos 30, quando ainda estavam em vigor o sectarismo, o obreirismo etc., em nome dos quais *O rei da vela* parece ter sido escrito.

28. Andrade, Oswald de. "Ordem e progresso". *O Homem do Povo*, n. 1, p. 1. 2. ed. fac-similar, São Paulo: Imesp/Arquivo do Estado, 1985.
29. Estalinho. "Ideologia criminosa". *O Homem do Povo*, n. 7, p. 6, ed. cit.
30. "Talvez *O rei da vela* tenha sido sugerido a Oswald pelo conhecimento de *Deus lhe pague*." Cf. Magaldi, Sábato. *O teatro de Oswald de Andrade*. São Paulo, FFLCH-USP, s.d., p. 127. Tese de doutorado. Mimeogr.
31. Vera Chalmers nos dá uma breve amostra dessas reportagens em Andrade, Oswald de. *Telefonema*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976, p. 3-15. Ver também seu estudo sobre o jornalismo de Oswald de Andrade em Chalmers, Vera M. *3 linhas e 4 verdades* (São Paulo: Duas Cidades, 1976).
32. Magaldi, *O teatro de Oswald de Andrade*, cit., p. 65.
33. Cf. Dória, Gustavo A. *Moderno teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: SNT, 1975, p. 19-37.
34. Magaldi, *O teatro de Oswald de Andrade*, cit., p. 73.
35. Cf. Fonseca, Maria Augusta. *Oswald de Andrade. Biografia*. São Paulo, Art Editora, 1990, p. 216.
36. Prado, Décio de Almeida. "O rei da vela". In: — *Exercício findo*, cit., p. 221.
37. Andrade, Oswald de. "Diante de Gil Vicente". In: — *Ponta de lança*. São Paulo: Globo, 1991, p. 86-9.
38. Andrade, Oswald de. "De teatro que é bom..." In: — *Ponta de lança*, op. cit., p. 103-4.
39. Nunca é demais lembrar que, enquanto Stálin providenciava o assassinato de Meyerhold, Gorki era triunfalmente conduzido ao Comitê Central do PCUS quando de sua volta do exílio (1921-1927) na Itália. (cf. Gourfinkel, Nina. *Gorki*. Paris: Seuil, 1954, p. 87-93.)
40. Andrade, *Ponta de lança*, op. cit., p. 104.
41. Idem, ibidem, p. 103.
42. Cf. Prado, Décio de Almeida. *Apresentação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Martins, 1956, p. 123. É verdade que aqui ele está criticando pretensões excessivas, mas os termos empregados esclarecem o que todos tinham como ideal: "Admitimos apenas os extremos: os nossos autores ou são humildes fabricantes de chanchadas ou pretendem ser a última edição, revista e melhorada, de Claudel, Giraudoux e Cristopher Fry". (Este último, para quem não se lembra

mais, uma espécie de Anouilh londrino, que por sinal traduziu para o inglês mais de uma peça do dramaturgo francês.)

43. Idem, ibidem, p. 6. Por aí se vê que todos tinham boas razões para saudar naquele mesmo ano o nascimento do teatro moderno brasileiro com *A moratória* de Jorge Andrade.
44. Com a mesma idade da comédia no Brasil (Martins Pena), a técnica do desfile tem uma potencialidade pouco reconhecida por nossa história oficial do teatro. Algumas de suas possibilidades, tais como as exploradas por Martins Pena, foram examinadas em Costa, Iná Camargo. "A comédia desclassificada de Martins Pena". *Trans/form/ação*, São Paulo: Unesp, n. 12, p. 1-22, 1989.
45. Andrade, Oswald de. *O rei da vela*. In: —. *Obras completas. Teatro.* 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 74. As demais citações serão referidas no corpo do texto.
46. Ao contrário do que o leitor contemporâneo tenderia a pensar, a pastinha de Abelardo II é um arranjo de cabelos na testa usado mais por mulheres na época.
47. Se fôssemos seguir a sugestão de Sábato Magaldi, examinando as relações entre os personagens Um, de Álvaro Moreyra em *Adão, Eva e outros membros da família* (1927), Mendigo, de Joracy Camargo em *Deus lhe pague* (1932), e Abelardo I no *Rei da vela* (1933), para além do traço conteudístico comum aos três — os dois primeiros são mendigos que se tornam milionários e o terceiro transforma-se de pobre em capitalista (industrial e agiota) —, encontraríamos em todos esse traço formal, de *raisonneur* e, por conseqüência, de principal *porta-voz* do dramaturgo. É certo, porém, que não foi Álvaro Moreyra o nosso primeiro dramaturgo a trabalhar com esse tipo de personagem. Sem dispor de uma pesquisa sobre a questão, pode-se afirmar que pelo menos desde 1870 o teatro brasileiro o conhece, pois a comédia de França Júnior encenada naquele ano, *Direito por linhas tortas*, tem no Comendador Miguel Peixoto, depois "promovido" a Barão da Cova da Onça, um *raisonneur* com plenos direitos, inclusive o de manipular a trama para encaminhar seu *happy-ending*, armando uma das mais interessantes seqüências de *metateatro* (certamente inspirado em *Hamlet*) que a dramaturgia brasileira deve ter produzido. O que Álvaro Moreyra fez, e nisso Joracy Camargo e Oswald de Andrade o seguiram, foi dar um discurso de *extração comunista* ao seu *raisonneur*, além de incluí-lo como personagem atuante no desenrolar de sua trama. Neste ponto, Joracy Camargo e Oswald dão um passo adiante (ou para trás, não dispomos de material para decidir): promovem o personagem a *protagonista* de suas peças. Ainda aqui, é preciso distinguir com clareza, pois enquanto *Deus lhe pague* é um drama com final feliz e tudo (por isso é

considerado comédia), *O rei da vela* é uma farsa com desfecho dramático para o protagonista.

48. Esta concepção do protagonista — na alça de mira de um aristocrata — talvez seja a principal dívida de Oswald de Andrade ao Jarry de *Ubu-rei*, peça criada para avacalhar de um ponto de vista cinicamente aristocrático a "arrivista" burguesia francesa, a própria Revolução Francesa e particularmente Napoleão Bonaparte. O caráter anti-revolução de *Ubu-rei* ainda não foi devidamente examinado, talvez em razão de seu sucesso entre os grupos vanguardistas, inclusive os surrealistas. A peça estreou em 1896 no Teatro L'Oeuvre de Lugné-Poe, tendo apenas duas apresentações. A partir de 1908 passou a integrar o repertório do Teatro Antoine, sob a direção de Firmin Gémier desde 1906. Este ator fizera o papel-título na montagem do L'Oeuvre por uma especial deferência da Comédie Française, onde então trabalhava. Curiosamente, em seu artigo "De teatro que é bom...", Oswald de Andrade se refere a uma improvável e não registrada (cf. Borgal, Clément. *Jacques Copeau*. Paris: L'Arche, 1960) montagem do *Ubu* por Jacques Copeau, aproveitando o ensejo para aproximá-lo de Meyerhold (quando o justo seria indicar o parentesco entre o diretor russo e Gémier, este sim um legítimo discípulo de Antoine, sobretudo se considerarmos as suas experiências com cenas de multidão, como no espetáculo *14 de julho*, de Romain Rolland). Com aquela aproximação, entretanto, nosso dramaturgo acaba criando uma espécie de ponto de confluência entre as idéias que defende e as preferências do Grupo Universitário de Teatro, que estava criticando: "A França deu, nestes últimos tempos, também uma grande farsa, que não fica longe dos mistérios medievais, ou melhor, das suas grandes jocosidades, que Jacques Copeau reconstituiu nos dias magníficos do *Vieux Colombier*. Foi o *Ubu* de Jarry onde o Rabelais represado pela burguesia de bons costumes, que vem de Lesage a Flaubert, havia de trazer a nós todos a esperança da sua imortalidade" (art. cit., p. 106). Se esta referência pode perfeitamente ser incluída entre os argumentos oblíquos do dramaturgo para *ainda uma vez* tentar convencer o GUT a montar *O rei da vela*, por outro lado ela se compromete com um brutal mal-entendido, que fica apenas indicado, pois seu exame não cabe no espaço de uma nota. Fica, entretanto, o registro de que ele provém da cabeça (fervilhante de *informações*) de alguém que, no momento, empunhava a bandeira do "teatro de massas" no Brasil.
49. Gerson, Brasil. In: *O Homem do Povo*, n. 8, p. 3, ed. cit.
50. Nesse aspecto específico, Abelardo é um legítimo desenvolvimento do personagem Mendigo de *Deus lhe pague*, pois, como sabem os fãs de Procópio Ferreira em todo o país, o Mendigo enriqueceu

praticando um dos mitos da acumulação primitiva: redução das despesas pessoais ao mínimo guardando o "lucro" das esmolas recebidas; desenvolveu um método "científico" para definir horários e locais de "trabalho" e, finalmente, transformou-se em capitalista (fica implícita a sua prática da agiotagem), dispondo de tempo até para ler Karl Marx e Upton Sinclair.

51. Não se pode, evidentemente, descartar a hipótese de que o dramaturgo sacrificou a já frágil coerência da personagem Heloísa por amor ao chiste, com a desvantagem adicional de sugerir que ele também acredita na tese comunista a respeito da sobrevivência de relações feudais no país.
52. Em William Archer encontra-se um sugestivo estudo sobre o recurso à morte do personagem em teatro, que, em muitos casos, pode ser simples conseqüência de leviandade do dramaturgo. (Cf. Archer, William. *Play-making*. 2ª ed. Londres: Chapman & Hall, 1913, cap. XXI: "Uma peça verdadeiramente grande pode e freqüentemente precisa acabar em morte; mas não se pode escrever uma peça para simplesmente matar o seu protagonista. A morte, antes de mais nada, é o mais barato meio de evitar o anticlímax"). No caso de *O rei da vela*, não estamos sequer pondo em questão o fato de o dramaturgo ter encerrado a peça com a morte do protagonista (e o casamento de Heloísa com o sucessor, que trata de *avisar* o público do caráter paródico desta solução adicional: "Heloísa será sempre de Abelardo. É clássico!"), mas apenas seu móvel e suas circunstâncias cênicas.
53. Devo esta observação a Roseli Aparecida Martins Coelho, que está justamente desenvolvendo uma tese sobre a presença da Social-Democracia no Brasil. Assim como Oswald de Andrade superdimensiona a Social-Democracia, dá importância excessiva aos homossexuais, segundo a observação de Décio de Almeida Prado (cf. O rei da vela. In: —. *Exercício findo*, cit., p. 224.
54. Prado, *O teatro brasileiro moderno*, cit., p. 30.
55. Cf. "Depoimento de Procópio Ferreira ao SNT", em *Depoimentos I* (Rio de Janeiro: SNT, 1976, p. 100-1).
56. Corrêa, José Celso Martinez. "O rei da vela: Manifesto do Oficina". In: Peixoto, Fernando (org). *Teatro Oficina. Dionysos*, n. 26. ed. cit., p. 149-50.
57. Décio de Almeida Prado abre sua crítica ao espetáculo com esta envenenada observação: "*O rei da vela* [...] permaneceu irrepresentada por mais de três decênios, à espera do público que reconhecesse nela a sua fisionomia. Que haja chegado esse momento augusto da ressurreição é o sentido que o Oficina quis dar à inauguração do seu novo teatro, ao cercar o lançamento da peça daquele cerimonial crítico — reedição do texto, páginas inteiras em jornais literários, programa re-

cheado de longos artigos exegéticos e apologéticos — que só se dedicam aos grandes mestres, aos totens sagrados da coletividade" (*O teatro brasileiro moderno*, cit.,p. 220).

58. Na entrevista dada por José Celso a Tite de Lemos (também a propósito do espetáculo *Roda-Viva*), o diretor — então transformado em estrela — responde às observações do crítico sem papas na língua: "O sr. Décio de Almeida Prado, por exemplo, é mestre em retirar as cargas explosivas de todas as inovações. Tudo que se faz de novo neste país em teatro ele elogia e incorpora dentro de uma tradição calma do 'já feito'. E a coisa que poderia ter um aspecto novo recebe um golpe de esterilização e entra na rotina de um processo mole e anêmico do teatro brasileiro" (cf. A guinada de José Celso. *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial n. 2, ed. cit., p. 126; a entrevista foi republicada em *Arte em revista*, n. 2, ed.cit.). Para uma síntese da opinião favorável, veja-se Silva, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 141-68. Quanto à permanência inquestionada da opinião de José Celso sobre *O rei da vela*, veja-se o seguinte trecho de matéria publicada a 25/10/92 no *Jornal do Brasil* por Macksen Luiz: "Na contramão da estética vigente, Teatro Oficina ressuscitou, em 1967, *O rei da vela* [...] Enquanto o teatro político procurava tornar explícita a efervescência social, *O rei da vela* invertia o sentido dessa tendência para *descrever* o país através de linguagem que se apropriava do deboche, dos sinais exteriores do mau gosto e da *geléia geral* de uma cultura oposta ao nacional-popular".
59. Cf. Prado, Décio de Almeida. "O rei da vela". In: —. *Exercício findo*, cit., p. 220-6.
60. Cf. Silva, A. S. da, op. cit., p. 148.
61. Idem, ibidem., p. 149.
62. D'Aversa, Alberto. "Oswald de Andrade, comediógrafo". In: Peixoto, Fernando (org.). *Teatro Oficina. Dionysos*, n. 26. ed. cit., cit., p. 156.
63. Idem. *O rei da vela*: Abelardo. In: Peixoto, Fernando (org.). *Teatro Oficina. Dionysos*, n. 26, ed. cit., p. 60. Grifos nossos.
64. Idem. "O rei da vela: os intérpretes". In: Peixoto, Fernando (org.). *Teatro Oficina. Dionysos*, n. 26. ed. cit., p. 162.
65. José Celso DIXIT: "Hoje, com o fim de todos os moicanos da festividade, ele [Oswald de Andrade] é a possibilidade de um marco de ruptura com toda a tradição do teatro brasileiro, político ou não, destinada a uma visão engrandecedora e mistificadora da nossa realidade. O Brasil não tem uma tradição de cultura revolucionária. Oswald preconiza uma. Toda nossa cultura tem uma tradição de compromisso ou então de criação de um Brasil fictício para consumo da boa consciência da burguesia brasileira e da classe média. [...]

Oswald é a possibilidade de uma cultura crítica, fora do oficialismo, do lirismo, do romantismo político. [...] *O rei da vela* rompe com a dramaturgia tradicional. [...] Parte para um teatro não-linear. Um teatro na base da colagem. Passa a devorar todas as formas de dramaturgia possíveis e imagináveis. [...] Oswald faz para o teatro brasileiro o que tem sido feito em todos os setores da arte. A eliminação de limites e barreiras nos gêneros, a intercomunicação de todos. A arte colocando toda a experiência de significar o mundo e as coisas" (cf. A guinada de José Celso, cit., p. 121-3).

66. Dort, Bernard. "Uma comédia em transe". In: Peixoto, Fernando (org.). *Teatro Oficina. Dionysos*, n. 26, ed. cit., p. 164.
67. Mostaço, Edelcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta, 1982, p. 104.
68. Uma das melhores sínteses das interpretações do *Rei da vela*, então correntes, foi formulada por Urias Corrêa Arantes no ensaio "Arena e Oficina: cenocracia?", já citado: "O que o golpe de 64 ensinou é que as classes sociais brasileiras eram ilusões na cabeça dos teóricos progressistas, e a luta de classes, uma espécie de tabuada decorada. O país é absurdo e seus progressistas obtusos porque fantasmaram um movimento histórico e social que nunca existiu, mas tem servido para justificar nossa falta de criatividade e ação".
69. Magaldi, *O teatro de Oswald de Andrade*, cit., p. 111-5.
70. Propriedade do governo do estado da Guanabara. O governador era Negrão de Lima, eleito pela coligação PSD-PTB. Orlando Miranda fora nomeado chefe do SNT por Castelo Branco. Em São Paulo, *Roda-Viva* foi produzida por Joe Kantor e apresentada no Teatro Ruth Escobar.
71. Peixoto, Fernando (org.). *Teatro Oficina. Dionysos*, n. 26, ed. cit., p. 75. Apenas para esclarecer as razões práticas dessa certeza de Fernando Peixoto: em primeiro lugar, o elenco do Oficina planejava — e realizou — uma bem-sucedida turnê pela Europa com *O rei da vela*, apresentando-se na Itália e na França (onde foram engolfados pelo famoso maio de 68). Nesse meio tempo, *Roda-Viva* estreou com um elenco de "novos". Encerrada a carreira do *Rei da vela*, o Oficina estreou, em agosto de 1968, *O poder negro*, que retoma a linha de *A vida impressa em dólar*. Diga-se, a bem da verdade, que Ítala Nandi também não inclui *Roda-Viva* no repertório do Oficina (cf. *Teatro Oficina. Onde a arte não dormia*, cit.).
72. *Roda-Viva* — perguntas e respostas. Entrevista com José Celso Martinez Corrêa, publicada no programa do espetáculo. Republicada em *Arte em Revista*, n. 1, ed. cit., p. 64.
73. "Realmente, espetáculos como *Onde canta o sabiá*, de Grisolli, muitos de Abujamra e de outros diretores são tentativas de estabelecer entre nós um tipo de arte — a arte da direção, a do 'texto' da direção" (p. 126).

74. Estritamente apoiado no texto, José Celso resume e interpreta a peça anunciando os temperos que acrescentou a seus ingredientes: "no Brasil, onde existe todo um esquema de necessidade de revolução social e política, a TV, como se estrutura hoje, é um ópio do povo. É neste sentido que ela aparece em *Roda-Viva* — e ela passa a canalizar para seu universo de conformismo todas as revoltas latentes. Assim, no primeiro ato, todo o sentido religioso da TV fornecendo meios de satisfazer misticamente todo o anseio de consumo do povo que não poderá consumir: Ben Silver — o ídolo de prata. O ídolo é devorado enquanto representa aquele membro da comunidade que consome mais que todos. No segundo ato, a fossa do ídolo, o drama do ídolo vendido que alimenta toda a "fossinha nacional"; finalmente, sua revolta política é logo canalizada para a festividade, para a bossa "Poder Jovem", para a grandiloqüência de selo comemorativo à TV, capitaliza e vende a imagem bossinha e esquerdinha do ídolo até vender sua morte. O espetáculo termina com mais uma mistificação. O Hippie Apalhaçado, importado, o culto da margarida e, terminado o espetáculo — o programa de TV —, tudo volta ao seu lugar, nada se passa — a banda passa — e tudo continua na mesma, muito barulho por nada" (*Roda-Viva* — perguntas e respostas, cit., p. 65).
75. Apud Aquino, Romerito. "Brasília mostra a cara da censura". *Jornal do Brasil*, 9 jun. 1990. Caderno B.
76. Hollanda, Chico Buarque de. *Roda-Viva*. Texto mimeografado para o I Ciclo de Leituras Dramáticas do Centro de Estudos da Escola de Arte Dramática de São Paulo, s.d, p. 1. As próximas citações serão seguidas do número das páginas dessa transcrição.
77. Schwarz, "Cultura e política", cit., p. 87-8. Anatol Rosenfeld, percebendo também essa *inconseqüência*, expõe, pelo argumento *ad absurdum*, os riscos da empreitada em que o elenco de *Roda-Viva* se meteu: "fazer da violência o princípio supremo, em vez de apenas elemento num contexto contraditório, afigura-se contraditório e irracional. Contraditório porque uma violência que se esgota na 'porrada' simbólica e que, por falta de verba, nem sequer se pode permitir o arremesso de numerosos violões, tendo de limitar-se ao lançamento de palavrões e gestos explosivos, é em si mesma, como princípio abstrato, perfeitamente inócua. Contraditório ainda porque a violência em si, tornada em princípio básico, acaba sendo mais um clichê confortável que cria hábitos e cuja força agressiva se esgota rapidamente. Para continuar eficaz — isto é, chocante — ela teria de crescer mais até chegar às vias de fato. Num *happening* desta ordem a companhia deve nutrir duas esperanças contraditórias: 1) (por razões de eficácia e orgulho profissional) a de que o público, vigoro-

samente provocado, responda com vigor e 2) (por razões financeiras) a de que haja um número bem maior de espectadores do que de atores, de modo que estes apanhem violentamente" (Rosenfeld, Anatol. "O teatro agressivo". In: —. *Texto e contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 56.). Para uma defesa da proposta geral de José Celso, com apoio em Bakhtin, Benjamin, Artaud, Derrida e Lacan, veja-se o capítulo 8, "1968: auge das estéticas de vanguarda e da mobilização político-teatral", do livro já citado de Edelcio Mostaço.

78. Cf. Silva, A. S. da, op. cit., p. 162.
79. Cf. entrevista a Tite de Lemos, cit., p. 116-119.
80. Na matéria citada acima, Romerito Aquino relata todas as etapas do enfrentamento entre *Roda-Viva* e a censura: depois de liberado o texto para maiores de 14 anos, o espetáculo estreou e imediatamente foi proibido para menores de 18 anos. A partir de 12 de fevereiro os censores não o deixam mais em paz, alegando que "setores ponderáveis da opinião pública" reprovavam a permanência daquele "escândalo" em cartaz. Depois dos atentados sofridos pelo elenco em São Paulo e Porto Alegre, a 7/10/68 foi cassado o certificado de censura da peça. Como diz o articulista, "*Roda-Viva* ocupa lugar de destaque na galeria das vítimas da censura e consome nada menos de 86 páginas de um processo que transcorreu durante os oito meses e 27 dias em que a peça esteve em cartaz". Zuenir Ventura reconstitui com detalhes os episódios de São Paulo e Porto Alegre, reproduzindo inclusive a nota de esclarecimento do Departamento de Polícia Federal, em *1968, o ano que não terminou* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988), no capítulo "Terror em noite de lua", p. 229-36. Para se ter idéia do quanto o elenco ignorava os riscos que corria praticando aquele tipo de *valentia* proposto pelo espetáculo, Marília Pera, depois de exposta aos conhecidos vexames por aquele grupo fascista que invadiu o teatro e espancou alguns atores em São Paulo, *estranhou* que ninguém do público, atônito diante do que via, se dispusesse a defendê-los, ou a ajudá-los (p. 236.).
81. Schwarz, "Cultura e política", cit., p. 88.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. *Consignas.* Buenos Aires: Amorrortu, 1973.
_______. *Critica cultural y sociedad.* Barcelona: Ariel, 1973.
_______. *Minima moralia.* Caracas: Monte Avila, 1975.
_______. *Notas de literatura.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.
_______. *Reaccion y progreso.* Barcelona: Tusquets, 1984.
_______. Sartre e Brecht — engajamento na literatura. *Cadernos de Opinião* nº 2. Rio de Janeiro: Inúbia, 1975.
_______. *Teoria estética.* Lisboa: Martins Fontes, 1982.
ADORNO, T. & HEISLER, Hanns. *El cine y la música.* Madrid: Fundamentos, 1981.
ADORNO, T. & HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento.* Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
AMEY, Claude et alii. *Le théâtre d'agit-prop* (4 v.). Lausanne: L'Âge d'homme, 1977-78.
ANDRADE, Oswald de. *Obras completas* (Teatro). 3ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
_______. *O rei da vela.* São Paulo: Abril, 1976.
_______. *Os dentes do dragão.* São Paulo: Globo, 1990.
_______. *Ponta de lança.* São Paulo: Globo, 1991.
_______. *Telefonema.* 2ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
ANTOINE, A. *"Mes souvenirs" sur le Théatre-Libre.* Paris: Arthème Fayard & Cie, 1921.
_______. *Le Théatre.* Paris: Les Editions de France, 1932.
ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira.* São Paulo: Paz e Terra, 1992.
ARCHER, William. *Play-making.* 2ª ed., London: Chapman & Hall, 1913.

ARRABAL, José et alii. *Anos 70 — Teatro*. Rio de Janeiro: Europa, 1980.
ARRABAL, José & LIMA, Mariângela Alves de. *O nacional e o popular na cultura brasileira — Teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
ARTE em Revista nº 1 (Anos 60). São Paulo: CEAC/Kairós, 1979.
ARTE em Revista nº 2 (Anos 60). São Paulo: CEAC/Kairós, 1979.
ARTE em Revista nº 3 (Questão O popular). São Paulo: CEAC/Kairós, 1980.
ARTE em Revista nº 6 (Teatro). São Paulo: CEAC/Kairós, 1981.
AZEVEDO, Artur. *Mercúrio*. In *Teatro de Artur Azevedo*, vol. 3. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.
______. *A Fantasia*. In *Teatro de Artur Azevedo*, vol. 4. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.
______. *O Rio de Janeiro em 1877*. In *Teatro de Artur Azevedo*, vol. 1, Rio de Janeiro: Inacen, 1983.
BADER, Wolfgang (org.). *Brecht no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
BARRACLOUGH, Geoffrey. *Introdução à história contemporânea*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
BARRENTO, João. *A poesia do expressionismo alemão*. Lisboa: Presença, 1989.
BATY, Gaston. *Rideau Baissé*. s/l: Bordas, 1949.
BENJAMIN, Walter. *Il concetto di critica nel romantismo tedesco*. Torino: Einaudi, 1982.
_______. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
_______. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
_______. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
_______. *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus, 1975.
BENTLEY, Eric. *O dramaturgo como pensador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
_______ (org.). *The theory of modern stage*. Dallas, Pennsylvania: Penguin, 1986.
BERLINCK, Manuel T. *CPC-UNE*. Campinas: Papirus, 1984.
BERNARDINI, Aurora Fornoni. *Henrique IV e Pirandello*. São Paulo: Edusp, 1990.
BERTHOLD, Margot, *Historia social del teatro* (2 v.). Madrid: Guadarrama, 1974.
BOAL, Augusto. *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
_______. *Teatro de Augusto Boal*. (*Revolução na América do sul*, etc). São Paulo: Hucitec, 1986.
_________. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
BOAL, Augusto. *Técnicas latino-americanas de teatro popular*. São Paulo: Hucitec/SMC, 1984.
_________. *Stop: c'est magique*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
BOAL, Augusto & GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Tiradentes*. São Paulo: Sagarana, 1967.

_________. *Arena conta Zumbi. Revista de teatro* (SBAT), nov-dez., 1970.
BORBA Filho, Hermilo (org.). *Teoria e prática do teatro.* São Paulo: Iris, 1960.
BORGAL, Clément. *Jacques Copeau.* Paris: L'Arche, 1960.
BORNHEIM, Gerd. *Teatro: a cena dividida.* Porto Alegre: LP&M, 1983.
BRADBY, David (ed.). *Performance and politics in popular drama.* Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
BRANDÃO, Tania. Oficina — o trabalho da crise. *Monografias/1979.* Rio de Janeiro: Inacen, 1983.
BRECHT, Bertolt. *A alma boa de Setsuan.* In — *Teatro 2.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
_______. *Les arts et la révolution.* Paris: L'Arche, 1970.
_______. *Escritos sobre teatro* (3 v.). Buenos Aires: Nueva Vision, 1973-76.
_______. *Estudos sobre teatro.* Lisboa: Portugália, s/d.
BUHLE, Mary Jo et alii. *Encyclopaedia of the American Left.* Chicago: University of Illinois Press, 1992.
CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes.* São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1988.
CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios.* São Paulo: Ática, 1987.
________. *Formação da literatura brasileira.* 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
________. *Literatura e Sociedade.* 4ª ed. São Paulo: Nacional, 1975.
CANDIDO, Antonio et alii. *A personagem de ficção.* São Paulo: Perspectiva, 1974.
CARONE, Edgard. *Movimento operário no Brasil.* (3 v.). São Paulo: Difel, 1981.
________. *O PCB.* (3 v.). São Paulo: Difel, 1982.
CARNEIRO, Edison. *O Quilombo dos Palmares.* 4ª ed., São Paulo: Nacional, 1988.
CASTILLO, Rubén. *Aderbal Junior — conversas com diretores de teatro.* Rio de Janeiro: Inacen, 1987.
CASTRO, Ruy. *Chega de saudade.* São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
CHALMERS, Vera M. *3 linhas e 4 verdades.* São Paulo: Duas Cidades, 1976.
CLAUDIN, Fernando. *A crise do movimento comunista.* (2 v.). São Paulo: Global, 1985.
COPEAU, Jacques. *Critiques d'un autre temps.* Paris: NRF, 1923.
CONRADO, Aldemar (org.). *O teatro de Meyerhold.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
CORTES, Araci et alii. *Depoimentos III.* Rio de Janeiro: SNT, 1977.
COSTA, Armando, et alii. *Opinião.* Rio de Janeiro: Val, 1985.
CURY, José João. *O teatro de Oswald de Andrade: a intertextualidade como procedimento estruturante.* Tese de doutorado apresentada à ECA-USP, 1988.
DAMASCENO, Leslie Hawkins. *Cultural space and theatrical conventions in the works of Oduvaldo Vianna Filho.* (xerox) Tese de doutoramento apresentada à UCLA, Los Angeles, 1987.

D'AMICO, Silvio. *Storia del teatro drammatico.* (2 v.). Roma: Bulzoni, 1982.
DAWSON, S.W. *O drama e o dramático.* Lisboa: Lysia, 1975.
DESUCHÉ, Jacques. *La técnica teatral de Bertolt Brecht.* 2a ed. Barcelona: oikos-tau, 1968.
DEUTSCHER, Isaac. *Ironias da história.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática.* São Paulo: Brasiliense, 1986.
DÓRIA, Gustavo A. *Moderno teatro brasileiro.* Rio de Janeiro: SNT, 1975.
DORT, Bernard. *Leitura de Brecht.* s/l: Forja, 1980.
_______. *O teatro e sua realidade.* São Paulo: Perspectiva, 1977.
DORT, Bernard & PEYRET, Jean-François (org.). *Bertolt Brecht* (2 v.). Paris: L'Herne, 1979-82.
DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia do comediante.* Rio de Janeiro: Zahar, 1972.
ESSLIN, Martin. *Brecht: dos males o menor.* Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
EWEN, Frederic. *Bertolt Brecht, sua vida, sua arte, seu tempo.* São Paulo: Globo, 1991.
FARIA, João Roberto Gomes de. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865.* Tese de doutoramento, FFLCH-USP, 1989.
FERGUSSON, Francis. *The idea of a theater.* Princeton: Princeton University Press, 1972.
FERREIRA GULLAR. *Cultura posta em questão.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade. Biografia.* São Paulo: Art, 1990.
FREITAS, Décio. *Palmares. A guerra dos escravos.* 5ª ed., Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984.
_______. *Escravos e senhores de escravos.* Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.
GARCÍA-GUILLÉN, Mario. *Falando de teatro.* São Paulo: Loyola, 1978.
GARCIA, Silvana. *Teatro da militância.* São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1990.
GASSNER, John. *Mestres do teatro II.* São Paulo: Perspectiva, 1980.
GORDON CRAIG, E. *De l'art du théatre.* Paris: Lieutier/Librarie Théatrale, s/d.
GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas.* São Paulo: Ática, 1987.
_______. *O escravismo colonial.* 5ª ed., São Paulo: Ática, 1988.
GOTTFRIED, Martin. *Teatro dividido.* Rio de Janeiro: Bloch, 1970.
GOURFINKEL, Nina. L'apport du théâtre étranger au début du XXe siècle. *La révue des lettres modernes.* nºs 3 e 4, Paris, 1954.
_______. *Gorki.* Paris: Seuil, 1954.
GROTOWSKI et alii. *Teatro e vanguarda.* Lisboa: Presença, 1973.
GUARNIERI, Gianfrancesco. *Teatro de Gianfrancesco Guarnieri* (1). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
GUIMARÃES, Carmelinda. *Um ato de resistência.* O teatro de Oduvaldo Vianna Filho. São Paulo: MG, 1984.
GUZIK, Alberto. *TBC: crônica de um sonho.* São Paulo: Perspectiva, 1986.

HADDAD, Amir et alii. *Depoimentos VI*. Rio de Janeiro: SNT, 1982.
HARTNOLL, Phyllis. *The Oxford Companion to the theatre*. 4th. ed., Oxford University Press, 1983.
HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. (3 v.). Madrid: Guadarrama, 1969.
HEGEL. *Estética* (Poesia). Lisboa: Guimarães, 1980.
________. *Esthétique* (v. 4). Paris: Flammarion, 1979.
HINCHLIFFE, A.E. (ed.). *Drama criticism. Developments since Ibsen*. London: Macmillan, 1979
HOBSBAWM, Eric J. (org.). *História do marxismo* (v. 9). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
HODGART, Matthew. *La sátira*. Madrid: Guadarrama, 1969.
HOLANDA, Chico Buarque. *Roda viva*. Texto transcrito para o I Ciclo de Leituras Dramáticas do Centro de Estudos da Escola de Arte Dramática de São Paulo.
HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
HOLLANDA, Heloísa B. & GONÇALVES, M.A. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
HORMIGON, Juan Antonio (org.). *Brecht y el realismo dialectico*. Madrid: Alberto Corazón, 1975.
_______. *Investigaciones sobre el espacio escenico*. Madrid: Alberto Corazón, 1970.
_______. *Meyerhold — Textos teóricos*. Madrid: Alberto Corazón, 1970.
HOWARTH, W.D. (ed.). *Comic drama*. London: Methuen, 1978.
JARRY, Alfred. *Tout Ubu*. Paris: Librairie Génerale Française, 1962.
_______. *Ubu-rei*. São Paulo: Max Limonad, 1986.
JOURDHEUIL, Jean. *L'artiste, la politique, la production*. Paris: UGE, 1976.
JOUVET, Louis. *Tragédie Classique et théâtre du XIXe siècle*. Paris: Gallimard, 1968.
KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária* (2 v.). Coimbra: Armenio Amado, 1970.
KHOURY, Simon. *Atrás da máscara I*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.
LIMA, Haroldo & ARANTES, Aldo. *História da Ação Popular da JUC ao PC do B*. São Paulo: Alfa-Omega, 1984.
LIMA, Mariângela Alves de. *Imagens do teatro paulista*. São Paulo: IMESP/Centro Cultural São Paulo, 1985.
LUKÁCS, Georg. *Il dramma moderno*. Milano: SugarCo, 1976.
_______. *La genesi della tragedia borghese da Lessing a Ibsen*. Milano: SugarCo, 1977.
_______. *Il dramma moderno dal naturalismo a Hofmannsthal*. Milano: SugarCo, 1977.
_______. *Teoria do romance*. Lisboa: Presença, s/d.

_______. *La théorie du roman*. Paris: Gonthier, 1963.
_______. *Marx y el problema de la decadencia ideológica*. México: Siglo veintiuno, 1986.
_______. *Ensayos sobre el realismo*. Buenos Aires: Siglo Veinte, s/d.
_______. *Marxismo e teoria da literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
_______. *Problemas del realismo*. México: Fondo de Cultura Economica, 1966.
LUKÁCS, Georg. *Sociología de la literatura* (4ª ed.). Barcelona: Península, 1989.
MAGALDI, Sábato. *Um palco brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
_______. *Panorama do teatro brasileiro*. 2ª ed. Rio de Janeiro: SNT, s/d.
_______. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
_______. *O teatro de Oswald de Andrade*. Tese de doutorado apresentada à FFLCH-USP, s/d.
MANDEL, Ernest. *O capitalismo tardio*. São Paulo: Abril, 1982.
_______. *A crise do capital*. São Paulo: Ensaio/Unicamp, 1990.
MARTINS, Carlos Estêvam. *A questão da cultura popular*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963.
MARX, Karl. *O capital* (3 v.). São Paulo: Abril, 1984.
_______. *Capital* (3 v.). Moscow: Progress Publishers, 1977.
MATHIAS, Simão et alii. *Os acontecimentos da Rua Maria Antônia* (2 e 3 de outubro de 1968). São Paulo: FFLCH-USP, 1988.
MAYER, Hans. *Brecht et la tradition*. Paris: L'Arche, 1977.
_______. *Os marginalizados*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.
MERKEL, Ulrich (org.). *Teatro e política. Expressionismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
MEYERHOLD, V. *Teoria teatral*. Madrid: Fundamentos, 1979.
MICHALSKI, Yan. *Ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Inacen, 1986.
_______. (org.) *O melhor teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Global, 1984.
_______. *O palco amordaçado*. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.
_______. *O teatro sob pressão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
MICHLASKI, Yan & TROTTA, Rosyane. *Teatro e Estado*. São Paulo: Hucitec/IBAC, 1992.
MIGNON, Paul Louis. *Historia del teatro contemporaneo*. Madrid: Guadarrama, 1975.
MONIZ BANDEIRA. *O governo João Goulart*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
MORAES, Denis de. *A esquerda e o golpe de 64*. Rio de Janeiro: Espaço e tempo, 1989.
_______. *Vianinha cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1991.
MOSTAÇO, Edelcio. *O espetáculo autoritário*. São Paulo: Proposta, 1983.
_______. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta, 1982.

MOURA, Clóvis. *Sociologia do negro brasileiro.* São Paulo: Ática, 1988.
MOUSSINAC, Leon. *História do teatro.* Lisboa: Bertrand, s/d.
NABUCO, Joaquim. *A escravidão.* Recife: Massangana, 1988.
NOVAIS, Fernando A. *Portugal e Brasil na crise do antigo sistema colonial.* 5ª ed., São Paulo: Hucitec, 1989.
OLSON, Elder. *Teoría de la comedia.* Barcelona: Ariel, 1978.
PACHECO, Eliezer. *O Partido Comunista Brasileiro.* São Paulo: Alfa-Omega, 1984.
PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o rebolado!* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
PEIXOTO, Fernando. *Brecht: uma introdução ao teatro dialético.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
_______. *O melhor teatro do CPC da UNE.* São Paulo: Global, 1989.
_______. *Teatro em movimento.* São Paulo: Hucitec/Secretaria de Estado da Cultura, 1985.
_______. *Teatro em pedaços.* São Paulo: Hucitec, 1980.
_______. *Teatro em questão.* São Paulo: Hucitec, 1989.
_______. *Vianinha* (Teatro, televisão, política). São Paulo: Brasiliense, 1983.
_______. *Teatro Oficina (1958-1982).* São Paulo: Brasiliense, 1982.
_______ (org.). *Dionysos* nº 26 (Teatro Oficina). Rio de Janeiro: SNT, 1982.
PEREIRA, C.A. & HOLLANDA, H.B. *Patrulhas ideológicas.* São Paulo: Brasiliense, 1980.
PIANCA, Marina. *El teatro de nuestra América: un proyecto continental 1959-1989.* Minneapolis: Institute for the study of ideologies and literature, 1990.
PISCATOR, Erwin. *Teatro político.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
PRADO JUNIOR, Caio. *A revolução brasileira.* São Paulo: Brasiliense, 1977.
PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do teatro brasileiro moderno.* São Paulo: Martins, 1956.
_______. Do Tribofe à Capital Federal. Posfácio a AZEVEDO, Artur. *O Tribofe.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
_______. *O teatro brasileiro moderno.* São Paulo: Perspectiva, 1988.
_______. *Teatro em progresso.* São Paulo: Martins, 1964.
_______. *Exercício findo.* São Paulo: Perspectiva, 1987.
_______. O Teatro "Louis Jouvet" em São Paulo. Revista *Clima*, nº 3, São Paulo, Agosto de 1941.
PRONKO, Leonard C. *Teatro: leste & oeste.* São Paulo: Perspectiva, 1986.
REVISTA Civilização Brasileira. Caderno Especial nº 2 (Teatro e realidade brasileira). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
RIBEIRO, Maria Lúcia Campanha da Rocha. Oswald de Andrade: a caixa mágica da invenção. *Monografias/1978.* Rio de Janeiro: Inacen, 1982.
RICHARD, Leonel et alii. *"Utiliser" Brecht.* Número especial da revista *Obliques.* Paris, 1978.

ROLLAND, Romain. *Le théatre du peuple.* 13ª ed. Paris: Albin Michel, s/d.
ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no teatro moderno brasileiro.* São Paulo: Perspectiva, 1982.
_______. *Teatro alemão.* São Paulo: Brasiliense, 1968.
_______. *Teatro moderno.* São Paulo: Perspectiva, 1977.
_______. *O teatro épico.* Rio de Janeiro: Buriti, 1965.
ROUX, Richard. *Le théâtre Arena.* Aix-en-Provence: Université de Provence, 1991.
RUIZ, Roberto. *O teatro de revista no Brasil.* Rio de Janeiro: Inacen, 1988.
SAMUEL, Raphael et alii. *Theatres of the left, 1880-1935.* London: Routledge & Kegan Paul, 1985.
SANTOS, João Felício dos. *Ganga-Zumba.* Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.
SANTOS, Joel Rufino dos. *Zumbi.* 7ª ed., São Paulo: Moderna, 1985.
SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos (org.). *Maria Antonia: uma rua na contra-mão.* São Paulo: Nobel, 1988.
SARTRE, J.P. *Un théâtre de situations.* Paris: Gallimard, 1973.
SCHNAIDERMAN, Boris. *Turbilhão e semente.* São Paulo: Duas Cidades, 1983.
SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo.* São Paulo: Duas Cidades, 1990.
_______. *O pai de família e outros estudos.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
_______. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
_______. *A sereia e o desconfiado.* 2ª ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
_______. *Ao vencedor as batatas.* São Paulo: Duas Cidades, 1977.
_______ (org.). *Os pobres na literatura brasileira.* São Paulo: Brasiliense, 1983.
SFAT, Dina. *Palmas para que te quero.* Rio de Janeiro: Nórdica, 1988.
SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato.* São Paulo: Perspectiva, 1981.
SILVA, Hélio. *1964: golpe ou contragolpe?* 2ª ed. Porto Alegre: LP&M, 1978.
SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Getúlio a Castelo.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
_______. *Brasil: de Castelo a Tancredo.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
SOARES, Lúcia Maria MacDowell. O teatro político do Arena e de Guarnieri. *Monografias/1980.* Rio de Janeiro: Inacen, 1983.
SORJ, Bernardo & TAVARES, Maria Hermínia (orgs.). *Sociedade e política no Brasil pós 64.* São Paulo: Brasiliense, 1983.
STYAN, J.L. *EXpressionism and epic theatre.* Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
SOUZA, Gilda de Mello e. *Exercícios de Leitura.* São Paulo: Duas Cidades, 1980.
SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária.* Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
_______. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
SZONDI, Peter. *Teoria del dramma moderno.* Torino: Einaudi, 1962.
_______. *Théorie du drame moderne.* Lausanne: L'Âge d'Homme, 1983.

THIBAUDET, A. *Histoire de la littérature française*. Paris: Stock, 1936.
VARGAS, Maria Thereza et alia (orgs.). *Dionysos* nº 24 (Teatro de Arena). Rio de Janeiro: SNT, 1978.
VENEZIANO, Neide. *O teatro de revista no Brasil*. Campinas: Pontes/Ed.Unicamp, 1991.
VENTURA, Zuenir. *1968 — o ano que não terminou*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
VIANNA, Deocélia. *Companheiros de viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
VIANNA Filho, Oduvaldo. *Teatro/1*. Rio de Janeiro: Muro, 1981.
_______. *Os Azeredo mais os Benevides*. Rio de Janeiro: MEC/SNT, 1968.
VOLTZ, Pierre. *La comédie*. Paris: Armand Colin, 1964.
WARD, A.C. *English Dramatic Criticism*. Londres: Oxford University Press, s/d (1ª ed.1945).
WILLET, John. *O teatro de Brecht*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
_______. *Drama from Ibsen to Brecht*. London: The Hogarth Press, 1987.
_______. *Keywords*. London: Fontana, 1988.
_______. *Cultura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1969.
_______. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Abujamra, Antonio 55
Achard, Marcel 70
Adão, Eva e outros membros da família (A. Moreyra) 146, 155, 167
Albee, E. F. 130
Alma boa de Setsuan, A (B. Brecht) 40, 42, 43, 44, 47, 50, 52, 68, 80, 117, 118
Almeida, Abílio Pereira de 37
Almeida, Guilherme de 146, 147
Alves, Antônio de Castro 133
Andorra (M. Frisch) 141
Andrade, Joaquim Pedro de 139
Andrade, Jorge 21, 37
Andrade, Mário de 51
Andrade, Oswald de 144, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 152, 154, 157, 158, 160, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 168, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 183
Anouilh, Jean 150
Antelo, Raúl 51
Antoine, André 71, 72, 135, 142, 183
Araripe Júnior, Tristão de Alencar, 146
Arena (ver Teatro de Arena de São Paulo)
Arena conta Bahia 111
Arena conta Tiradentes 60, 101, 115, 125, 130, 131, 132, 133, 134, 136, 137, 138, 140, 174, 175
Arena conta Zumbi 60, 101, 102, 112, 113, 114, 115, 116, 120, 133, 124, 125, 127, 130, 132, 133, 138, 142

Araripe, Junior 146
Aristófanes 48, 9, 61
Arrabal, Fernando 130, 187
Artaud, Antonin 130, 182, 184, 187
Assis, Francisco de 43, 44, 49, 75, 76, 109, 117
Assis, Machado de 69
Auto da barca do inferno (G. Vicente) 148
Autran, Paulo 98, 99
Azeredo mais os Benevides, Os (M. Pena) 93, 94, 110, 174
Azevedo, Arthur 59, 61, 64, 69, 137, 165, 179
Balanchine, Georges 54
Balcão, O (J. Genet) 187
Bandeira, Manuel 51
Barbeiro de Sevilha, O (Rossini) 84
Barros, Nelson Lins e 104, 105
Baty, Gaston 54, 135
Baudelaire, Charles 186
Beggar's opera (J. Gay) 55
Benjamin, Walter 53, 111
Blaer, João 118
Boal, Augusto 22, 40, 58, 60, 61, 62, 64, 65, 69, 71, 74, 77, 78, 95, 97, 112, 114, 115, 117, 118, 121, 123, 126, 129, 131, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 141, 143
Bollini, Flamínio 47, 52
Borghi, Renato 170
Braga, Gilberto 154
Bragaglia, Anton Giulio 55, 149
Brasil, versão brasileira (Vianinha) 90, 91, 92, 116
Brecht, Bertolt 22, 23, 24, 28, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 58, 60, 61, 72, 78, 80, 92, 114, 116, 117, 123, 133, 134, 137, 138, 184
Bulhões, Antônio 52
Cabral, Sergio 102, 111
Café (M. Andrade) 51
Caiu o ministério (F. Junior) 69
Camargo, Joracy 37, 145, 146, 148
Campos, Cláudia de Arruda 21, 40, 60, 68, 113, 124, 126, 132
Campos, Geir 52
Candido, Antonio 36
Capital Federal, A (A. Azevedo) 59
Capital, O (K. Marx) 79, 83
Carcará (J. do Vale) 106, 109
Carioca, O (A. Azevedo) 69

Carneiro, Edison 115, 116, 123, 124, 126
Cartola 102, 104, 105
Castro, Ruy 104, 105
Cavaquinho, Nelson do 104, 105
Cemitério de automóveis (F. Arrabal) 187
Centro Popular de Cultura (CPC) 75, 90, 91, 94, 95, 96, 97, 98, 102, 103, 105, 108, 109, 110, 111, 112, 114, 142, 177
Chega de saudade (R. Castro) 104
Chico de Assis (ver Assis, Francisco de)
Cicatriz (Zé Keti) 109
Círculo do giz caucasiano, O (B. Brecht) 134
Claudel, Paul 150
Coelho, Regina 110
Como se fazia um deputado (F. Junior) 69
Copeau, Jacques 146, 149
Corrêa, José Celso Martinez 131, 142, 143, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 182, 183, 184, 185, 186, 187
Costa, Armando 102
Costa, Jayme 23
Coutinho, Jorge 102
CPC (ver Centro Popular de Cultura)
Cresta, Isolda 110
D'Averga, Alberto 170, 172, 173, 174
Damasceno, Leslie H. 76, 105
Della Costa, Maria 21, 23, 41, 43, 52
Deus lhe pague (J. Camargo) 37, 145, 146, 168
Diário Popular 146
Diegues, Cacá 112, 113, 114
Disparada (G. Vandré) 181
Diz que fui por aí (Zé Keti) 104
Dort, Bernard 174
Dullin, Charles 149
El Galpón 72, 73, 74
Eles não usam black-tie (Guarnieri) 20, 21, 22, 23, 24, 31, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 60, 69, 70, 81, 91, 137, 138, 170, 174
Ensaio sobre a ópera (B. Brecht) 61
Escobar, Ruth 187
Espectros, Os (Ibsen) 146
Esslin, Martin 54
Estado de São Paulo, O 170
Estrela miúda (J. do Vale) 108
Eurípides 150
Fardão, O (Bráulio Pedroso) 129

Farnoux, Lucien 54
Feio não é bonito (Zé Keti) 109
Ferreira, Procópio 147, 167, 169
Ferreira Gullar (pseudônimo de José Ribamar Ferreira) 102, 110
Feuerbach, Ludwig 46
Fields, Bob 120
Filho da besta torta do Pajeú, O (UNE-Volante) 91
Flores do mal, As (C. Bauldelaire) 186
Fonseca, Maria Augusta 147
Fontoura, Antonio Carlos 102
Formação de literatura brasileira (A. Candido) 36
França Júnior 69
Freitas, Décio 119, 123
Freytag, Gustav 53
Frisch, Max 141
Galvão, Patrícia 145, 161, 163
Ganga Zumba (Cacá Diegues) 112, 113, 114
García, Victor 187
Gay, John 55
Gémier, F. T. 167
Genet, Jean 130, 187
Gerson, Brasil 158
Gertel, Vera 110
Gilberto Gil 111
Gimba (Guarnieri) 109, 115
Giraudoux, Jean 150
Gomes, Carlos 170
Gonçalves, Delmiro 68, 69
Gonzaga, ou a Revolução de Minas (C. Alves) 133
Gonzaga, Tomás Antônio 139
Gorki, A. M. 141, 142, 143, 149
Gota d'água (C. Buarque) 180
Graciano, Clóvis 148
Grotowski, J. 130, 182
Grupo de Teatro Teodoro Bayma 95
Grupo Oficina (ver Teatro Oficina)
Grupo Universitário de Teatro 146, 147, 151, 168
Guantanamera (música, P. Seeger) 108
Guantanamera (poema, H. Martí) 108
Guarnieri, Gianfrancesco 20, 22, 23, 24, 27, 28, 30, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 41, 42, 62, 69, 71, 73, 93, 112, 113, 114, 115, 117, 118, 121, 123, 126, 133, 134, 137, 138, 141
Guimarães, Carmelinda 76

GUT (Grupo Universitário de Teatro) 149
Hirszman, Leon 75
Hollanda, Chico Buarque de 142, 176, 177, 178, 179, 181, 183, 186, 187
Homem do Povo, O 144, 145, 158, 161, 163
Homem e o cavalo, O (Oswald de Andrade) 147, 168
Ibsen, H. 146
If I had a hammer (P. Seeger) 108
Incelença (J. do Vale) 106
Inconfidentes, Os (J. P. de Andrade) 139
Inimigos, Os (A. M. Gorki) 142, 143
Jarry, Alfred 172
Jesus, Clementina de 111
Jornal do Brasil 110
José Renato 20, 57, 70, 71
Juiz de paz na roça, O (M. Pena) 69, 151
Kantor, Joe 142, 187
Katáiev, Valentin 141
Leão, Nara 102, 104, 105, 107, 108, 109
Lemos, Tite de 177
Les Ballets 1933 (companhia) 54
Leur âme (O. Andrade e G. Almeida) 147
Liberdade, liberdade (Flávio Rangel e Millôr Fernandes) 98, 111
Lista, Giovanni 54, 55
Lo Schiavo (C. Gomes) 170
Lobo, Edu 111, 113
Luz negra (N. Cavaquinho) 104
Lyra, Carlos 75, 102, 104
Macedo, J. M. 69
Machado, Aníbal 51
Machado, Lourival Gomes 148
Maciel, Luiz Carlos 169
Mãe coragem (B. Brecht) 59, 60, 64
Magaldi, Sábato 23, 26, 35, 38, 52, 56, 59, 60, 145, 146, 147, 151, 167, 175
Mahagonny (B. Brecht) 61
Mais-valia vai acabar, seu Edgar, A (Vianinha) 58, 75, 76, 77, 82, 83, 87, 90, 91, 98, 115, 117, 119, 136, 178, 180
Malvadeza durão (Zé Keti) 109
Mandarim, O (A. Azevedo) 69
Manifesto (ver Manifesto do Oficina)
Manifesto do Oficina 169, 170
Maquiavel, N. 49
Marabá (J. Camargo) 37
Maria Cachucha (J. Camargo) 37

Martí, José 108
Martias, Carlos Estevam 43, 75, 97
Marx, Karl 46, 79, 80, 83, 87
Matuto transviado (J. do Vale) 108
Mendonça, Paulo 23
Mesquita, Alfredo 47
Meyerhold, V. E. 55, 149
Michalski, Yan 130
Migliaccio, Flávio 70
Miranda, Orlando 176, 187
Mon coeur balance (O. de Andrade e G. de Almeida) 147
Moratória, A (J. Andrade) 21
Moreyra, Álvaro 145, 146, 148, 168
Morta, A (O. de Andrade) 147
Morte e vida severina (João Cabral de Melo Neto) 129
Müller, Filinto 169
Mutirão em novo sol (montagem do Arena em Recife) 95
Neves, João das 57, 70
Novos Rumos 57, 70
O'Neill, Eugene 150
Odets, Clifford 141, 142, 143
Orfeu da Conceição (Vinicius de Morais) 109
Oficina (ver Teatro Oficina)
Ópera dos três vinténs (filme, Georg W. Pabst) 53
Ópera dos três vinténs (peça, B. Brecht) 54, 55, 149
Opinião (disco, Nara Leão) 111
Opinião (grupo teatral) 75, 97, 98, 102, 104, 106, 110, 111, 125, 127, 130, 1426, 178, 187
Ortega y Gasset. J. 171
Pabst, Georg W. 53
Pacheco, Tania 95
Pagu (ver. Galvão, Patrícia)
Pandolfi, Vito 55
Paris-Soir 54
Pássaros, Os (Aristófanes) 61
Paulo José 115
Prado Caio, Junior 113
Peba na pimenta (J. do Vale) 106
Peixoto, Fernando 55, 90, 142, 176, 177
Pena, Luís Carlos Martins 69, 93, 151
Pequenos burgueses (A. M. Gorki) 141, 143
Pianca, Marina 91
Pintado de alegre (F. Migliaccio) 70

Pinter, Harold 130
Pinto, Walter 59
Pirandello 147, 149
Piscator, Erwin 40, 43, 137, 138
Pitanga, Antonio 114
Planchon, Roger 54
Pobre menina rica (show, Nara Leão) 104
Polônio, Sandro 42, 52
Ponta de Lança 146
Pontes, Paulo 102
Porto, Sérgio 59
Prado, Décio de Almeida 21, 23, 30, 33, 38, 41, 42, 43, 45, 49, 51, 60, 62, 122, 123, 132, 133, 137, 147, 148, 150, 160, 161, 168, 170, 171, 172
Prado Júnior, Caio 113
Príncipe constante, O (Calderón de la Barca) 182
Proença, Cavalcanti 102
Quase ministro (M. de Assis) 69
Quatro num quarto (V. Katáiev) 141
Quatro quadras de terra (UNE-Volante) 91
Quilombo dos Palmares, O (C. P. Junior) 113
Racine, J. 135, 150
Rãs, As (Aristófanes) 61
Rebello, Luiz Francisco 61
Rei da vela, O (O. Andrade) 38, 131, 141, 144, 145, 146, 147, 148, 150, 151, 153, 154, 158, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 185
República, A (A. Azevedo) 69
Revista Civilização Brasileira 104, 105, 113
Revista do Centro Acadêmico Onze de Agosto 146
Revolução melancólica, A (O. de Andrade) 163
Revolução na América do Sul (A. Boal) 40, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 65, 68, 69, 74, 77, 78, 82, 94, 117, 178
Rio 40 graus (Nelson Pereira dos Santos) 109
Rio de Janeiro em 1877, O (A. Azevedo) 61, 64
Rio Zona Norte (Nelson Pereira dos Santos) 109
Rocha, Glauber 171
Roda-Viva (C. Buarque) 176, 177, 178, 179, 180, 181, 183, 186, 187
Rodrigues, Nelson 37
Rolland, Romain 72
Rosenfeld, Anatol 23, 134, 135
Roux, Richard 70
Samba pede passagem, O (S. Cabral) 110
Sampaio, Silveira 137

Santa Joana dos Matadouros (B. Brecht) 78
Santa Marta Fabril S. A. (A. P. de Almeida) 38
Santo Inquérito, O (Dias Gomes) 130
Santos, João Felício dos 113, 115, 124, 126
Sartre, Jean-Paul 58
Schwarz, Roberto 78, 139, 143, 184
Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come (Vianinha e F. Gullar) 129, 130
Seeger, Pete 108
Sem fantasia (Chico Buarque) 180
Semana da Arte Moderna 150, 162
Semente, A (Guarnieri) 62
Seminário de Dramaturgia 40, 70
Sérgio, Armando 171
Sete pecados capitais, Os (B. Brecht) 54
Show Opinião (Armando Costa, Paulo Pontes e Vianinha) 99, 101, 102, 103, 105, 110, 111, 112, 138, 177, 178
Silva, Armando Sérgio da 171, 184
Silva, Ismael 104
Silver, Ben 177
Soares, Flávio de Macedo 105
Sol nascerá, O (Cartola) 104
Souza, Gilda de Mello e 139
Stanislavski, K. 43, 133, 134
Strehler, Giorgio 55
Tal qual como lá (A. Azevedo) 62
TBC (ver Teatro Brasileiro de Comédia)
Teatro Arena (ver Teatro de Arena de São Paulo)
Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) 19, 74, 98, 142
Teatro de Arena de São Paulo 19, 20, 21, 40, 57, 58, 60, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 95, 96, 113, 114, 115, 118, 120, 123, 125, 127, 129, 130, 132, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143
Teatro de Brinquedo 146
Teatro Gorki de Leningrado 143
Teatro Jovem 75, 142
Teatro Livre 72
Teatro Oficina 141, 142, 143, 144, 168, 169, 170, 171, 173, 174, 175, 176, 184, 187
Teatro Paulista do Estudante 40
Teatro Popular 72
Teodoro Bayma (ver Grupo de teatro Teodoro Bayma)
Terra em transe (G. Rocha) 171
Testamento do cangaceiro, O (C. de Assis) 44

Tiradentes (ver Arena conta Tiradentes)
Toledo, Ari 109
Toller, Ernst 51, 53
Torre em concurso, A (J. M. Macedo) 69
Tribofe, O 59
Tristeza não tem fim (Vinicius de Morais) 109
Ubu (A. Jarry) 172
Uma mulher e três palhaços (M. Achard) 70
UNE (ver União Nacional dos Estudantes)
União Nacional dos Estudantes (UNE) 91, 92, 98, 110
Upa, neguinho (Edu Lobo) 121
Vale, João do 102, 104, 106, 107, 108, 178
Vale, Marcos 175
Vargas, Maria Thereza 40, 42
Veloso, Caetano E.V.T. 111
Veneziano, Neyde 61
Vianinha (ver Viana Filho, Oduvaldo)
Vianna Filho, Oduvaldo 42, 57, 58, 70, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 94, 96, 97, 98, 99, 102, 115, 116, 117, 141, 142
Vianna, Deocélia 110
Vianna, Oduvaldo 146
Vicente, Gil 148
Vida impressa em dólar, A (C. Odets) 141
Voltaire, F. M. 186
Voz do morro, A (Zé Keti) 109
Weill, Kurt 54, 55
Willet, John 50
Williams, Raymond 48, 55
Xavier, Nelson 175
Zampari, Franco 55
Zé Keti 102, 104, 105, 107, 109
Zhdanov 144
Zica 102
Zumbi (ver *Arena conta Zumbi*)